

PÉCSI TUDOMÁNYEGYETEM MŰVÉSZETI KAR KÉPZŐMŰVÉSZETI MESTERISKOLA

RADOSZA ATTILA

**MOZGÁS
– SZABADSÁG ÉS KORLÁTOK –
A NONFIGURATÍV FESTÉSZETBEN**

DLA ÉRTEKEZÉS

2002.

TÉMAVEZETŐ: KESERÜ ILONA FESTŐMŰVÉSZ, EGYETEMI TANÁR

TARTALOMJEGYZÉK

A mozgás	4
Mozgás az időben	4
A mozgás általánosságban	6
A művész személyisége és a történelmi környezet	9
A fogalmak hiányosságai	9
Ősi tapasztalatok: a melankólia	10
A művész alkata és koncepciója	13
Történelmi determináció	15
A képről és a festészetről...	18
A kép	18
A festészet létjogosultsága	20
Gyűlölet a táblakép-festészettel szemben	23
A művészi tárgy	25
Katarzis a festészetben	25
Érzelem vagy racionalitás	26
Elődök és kortársak	28
Magyar jelenségek	52
Idő, aktualitás, korszerűség	64
Idő és tér	64
A kor kívánalmai	66
Torzulások a kortárs művészetben (diagnózis)	68
Kirekesztő arisztokratizmus	73
Korszerűség	75
Korszerűség	75
Mozgástér – szabadság	76
Személyes törekvések	78
Valóságértelmezés	79
Mozgás-szín-tér-anyag-szubjektivitás	81
Grafikák – festmények	91
Az individuális erők kifejtése	94

Modellek válsága	94
Szakmai Önéletrajz	99
Képek listája	102
Köszönetnyilvánítás	103
Bibliográfia	104
Irodalomjegyzék	106

1. fejezet

A mozgás

Mozgás az időben

Mozgás a művészetben – a felvetés tradicionális megközelítésekor olyan jelenségek jutnak eszünkbe, mint a futurista mozgás analízisek, vagy *Matisse* táncot megjelenítő festményei. Ezek a 20. század eleji törekvések nyilvánvalóan a valóságnak, ezen belül a mozgásnak csak egy nagyon szűk szeletével kapcsolatosak és a fényképezés valamint a film kihívásához köthetők. Más jelenségekre is gondolhatnánk, olyanokra, mint a kompozíciós szerkesztő motívum, a mobilszobrok vagy az interaktív installációk, stb. Lépünk túl a mozgás ismert sémáin, és tágabb térbe kerülünk. Úgy sejtjük, hogy „a folyamatosság, a mozgás tartja életben az univerzumot, a bolygókat, a társadalmakat, az egyéneket, a szerveket, a sejteket és az atomokat. A genetikai örökítés által folytatódunk utódainkban, ahogy mi magunk is láncszemei vagyunk ennek a folyamatnak.”¹ A mozgás mint időbeli történés teszi lehetővé, hogy az ember valamilyen módon érzékelje a valóságot, a teret.

Bergson vizsgálódásai nyomán úgy látja, hogy a „közvetlen intuíció a mozgást a tartamban, a tartamot pedig a téren kívül mutatja.”² Arra a következtetésre jut, hogy csak a tér állandó, az időbeliség és így a mozgás is csupán az *eszmélet* tevékenysége révén fogalmazódik meg. A térben zajló egyidejű helyzetek változásának feldolgozása tehát a szubjektum jellegzetessége, így lehetséges az, hogy a mozgás (idő) jelenti a kapcsolatot az ember és a valóság között.

Amikor ezt a témát tanulmányozzuk, a művészeti mellett filozófiai és esztétikai kérdések merülnek fel. Világos, hogy nem a mozgás összes fajtájára gondolok, ezért néhány gondolattal igyekszem szándékomat megvilágítani és a tradicionális megközelítést kitágítani.

¹ Szeifert Judit: *A jövő ősképei*, In: *Élet és Irodalom* (XLVI/41.), Budapest, 2002. 26.

² Bergson, Henri, *Idő és szabadság*, Universum reprint, Szeged, 1990. 119.

A kérdés, ami miatt a mozgás fontossá válik, az, ami a művészeket foglalkoztatja, a művészet sajátossága. H-G. Gadamer szerint – aki a művészet egészét valamint a befogadás aktusát írja le a mozgással – a művészet rendelkezik azzal az erővel, hogy a történelemfelettség instanciája legyen. Olyan valami, ami maga számára a közvetlenséget és a jelent veszi igénybe, és ezt az igényt be is képes váltani. Lebilincseli az embert, átnyúlik korok, népek fölött, ahogyan az egyes művész és annak életrajza fölött is. Mi az, ami olyan közel jön hozzánk, hogy azt mondjuk: így van, így létezik, így igaz? Egyidejűség és időfelettség rejlik a szavakban. Hogyan akarhat a képi és a költői műalkotás a korok és terek változásai fölött átívelő jelen és igazság lenni, hogy lét és más-lét, lét és mássá válás között hidat verjen?³

„Az igazi műalkotás az idő két lényegi formájához tartozik: a történetihez és a történelemfelettihez, amely az időbelinek mindhárom fázisát, a múltat, a jelent és a jövőt magába zárja. A műtárgy mint megalkotott mű a múlthoz tartozik. Hogy hatni tudjon, el kell jutnia az *igazi jelen időhöz* – ez pedig a szellemiben való újraalkotás révén lehetséges. A műtárgy tehát az *igazi időben* létezik, és az újraalkotás során az *igazi jelen időben* tárulkozik fel.”⁴

A kép időtől független fennállásában és a szöveg, illetve a zene tranzitorikus időfolyamában van valami közös, ez pedig Gadamer fogalmával a végbemenés. „A végbemenés során nem tesznek tárggyá valamit, sokkal inkább az viszi véghez, teljesíti ki önmagát. Az olvasás folyama, amelyben a szöveg artikulálódik, a kép megmutatkozik és a zenedarab frazírozódik, végbemenés, nem pedig a megismerés tárgyiasító magatartása. A végbemenésbe oltott sokrétűség ez, amit Arisztotelész *energeia*-nak nevezett. Az *energeia* fogalma aktualitás, valóság és tevékenység között cikázik, és olyan problémahorizontot nyit meg, amelyben a műalkotás létmódja is új megvilágításban tűnhet fel előttünk. A

3 Gadamer, H-G.: *Szó és kép* 1992. In: A szép aktualitása, 1994. T-Twins Kiadó, 227-266.

4 Németh Lajos: *Törvény és kétség*, Gondolat, Budapest, 1992. 210.

végbemenés önmagában hordozza saját teljes létét. Ezzel rögtön világossá válik, hogy az *energeia* nem egyszerűen mozgást jelent. Hiszen a mozgás, amíg folyamatban van, nem teljes. A mozgatót csupán út közben van, még *létrejövésben* van. Ilyen értelemben említi meg Arisztotelész nyomatékosan és az *energeiával* ellentétben, hogy a létrejövés folyamata nem egyidejű annak megtörténtével. Egyidejű azonban a látás folyamata és a látás megtörténte, a *valamin-elgondolkodás* folyamata és annak megtörténte. Mindkettő elidőzést jelent. Ami az elidőzés időszerkezetével rendelkezik, arra nem az egymásutániség, hanem az egyidejűség jellemző. Így van ez, amikor elmerülünk a nézésben, a gondolkodásban, a szemlélésben. A művészet tapasztalata sem egymásutániség, hanem úgy megy végbe, mint egy várakozó elidőzés, amelyben a művészet műve előjön. Valakiről, aki megcsodál valamit, azt mondjuk, teljesen máshol van, mivel a nézésben teljesen feloldódik. Ez valóban a szabad látás, amelyben a művészet igazán megmutatja magát, elidőzésre késztet és részvételt nyújt. Kiemelkedik egy időre. A visszalépés és előjövés, az elidőzés és továbbmenés váltakozó játékaról van szó, de a magávalragadásról is. Ugyanaz a mozgás ez, mint amit a természettől alvás és ébrenlét váltakozásában kapunk.”⁵

A *worringeri* esztétika is a mozgásra utal: önmagam élvezete valamilyen tőlem különböző, érzéki tárgyban, amelybe beleérzem magam. „Amit beleérzek, az egészen általánosan az élet. Az élet erő, belső munkálkodás, törekvés és beteljesítés. Az élet – egy szóval – tevékenység. A tevékenység pedig az, amiben erő kifejtést élek át. Nem más, mint mozgásban lévő törekvés vagy akarat. Az érzés maga is belső mozgás, belső élet, belső öntevékenység.”⁶

A mozgás általánosságban

A nyugalomban lévő anyag a részecskék állandó belső mozgásának kerete.

⁵ Gadamer, i.m. 232.

⁶ *Lipps elméletének alapeszméi*, Zukunft, 1906. január in: Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, 1959. 36.

Egymástól távolodó csillagok körül forgó bolygók töltik ki valószínűleg azt a teret, amit világegyetemnek gondolunk. A fizika tudománya⁷ foglalkozik a kérdéssel, és például az anyagi pont mozgását a következőképpen rendszerezi:

1. sz. táblázat

a) pálya-alak szerinti

- egyenes vonalú
- görbe vonalú

c) periodicitás szerinti

- periodikus
- nem periodikus

b) dimenziók szerinti

- pontsor menti
- síkmozgás
- térbeli mozgás

d) szabályosság szerinti

- egyenletes
- egyenletesen változó
- változó

Ezek közötti vagy ezekkel párhuzamos (emberléptékű) tartomány a biológiai lét összetevőinek létezése.⁸ A valóság egy konkrét időben és térben meghatározott története is mozgás. Mozognak az élőlények. Minden fontos és nem fontos cselekvés mozgás: születés, menekülés, repülés, szeretkezés, zuhanás, elmúlás. Mozcás eredménye a zene is. Talán ez az egyik legérdekesebb emberi cselekvés.

A társadalmi változásokban is megfigyelhető a mozgás, ez azonban nem hat rám olyan intenzíven és mélyen, mint az előbbiek. Alkatomnál és a szubjektív idealizmushoz közel álló szemléletemnél fogva a tárgyak, események történelmi, gazdasági, pénzügyi, politikai szempontjai nem foglalkoztatnak. Így ezeknek a társadalmi tartalmaknak valamely műbe történő projekciója számomra hamis magatartást jelent. (Nehéz elképzelni, amint lélektani szűrőn keresztül beépülnek a tudattalanba, és élményszintű kiindulópontjává válnak az alkotói folyamatoknak.) A társadalmi tragédiákat (háború, terrorizmus, szegénység stb.) szinte minden esetben az

⁷ Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat kiadó Bp. 1986.

⁸ 1995-ös győri Városi Művészeti Múzeumban megrendezett kiállításom címe: *Mikro-makro*, amelyben a cím szerinti léptékek közös eleme a mozgás volt, bár ez bennem is csak később tudatosult.

emberi ostobaság és agresszivitás megnyilvánulásai okozzák. „Az emberi történelem – *Jung* példájával – abban áll, hogy kisebbségi érzés huzakodik az öntúlbecsüléssel.”⁹ Ilyen komplexusok következményei nem lehetnek azok a körülmények, amelyek a művészet társadalmi háttérét képezik, vagy, amit a művészetnek „szolgálnia kellene”. Az alkotást kiváltó torz társadalmi jelenség megszűnésével az ilyen ihletettséggű művek elvesztik valódi jelentésüket (ez alól szerencsés kivétel, ha a mű egyéb értékei révén mégis fennmarad), míg a torzulásmentes emberi viszonyok, körülmények között született művészet és a torzulásokra nem közvetlenül reagáló mű eséllyel érvényes maradhat. Az emberi ostobaságnak általában haragot kellene kiváltania mindenből, hiszen az emberi létezés kereteit leszűkíti, lehetőségeit beárnyékolja.¹⁰

⁹ „Az értelem mindeddig siralmasan kudarcot vallott, s éppen az, amit mindenki el akart kerülni, terjed, háborzongat. Abban, ami hasznos, hatalmas vívmányokat mutathat fel az ember, ám föltépte a világszakadékot is, és hol fog, hol tud még megállni? Az utóbbi (Második Világháború) után az értelemben reménykedtek; most megint táplálják a reményt. De már az uránhasadás lehetőségeitől is el vannak ragadtatva, s aranykorra számítanak - a legjobb biztosíték arra, hogy a pusztító utálatosság mérhetetlenné növi ki magát. És ki az, aki mindezt véghezviszi? Nem más, mint az úgynevezett ártatlan, tehetséges, találékony és értelmes emberi szellem, amelynél csak az a baj, hogy nincs tudatában annak, micsoda démoniség tapad hozzá. Igen, ez a szellem mindent megtesz, hogy ne legyen kénytelen meglátni saját arcát, s ebben aztán mindenki segít neki, ahogy bír. Csak semmi pszichológiát, mert ez a kicsapongás még önismerethez vezethet! Akkor már inkább háborúkat, melyekben mindig a másik a hibás, és senki sem látja, hogy az egész világ megszállottan azt teszi, amitől menekül és fél. (Jung, Carl Gustav : *A mesebeli szellem fenomenológiája* 1945. 247.)

¹⁰ Adódik a kérdés: mit tegyen a művész, aki mégis ilyen körülmények között találja magát, egy háborúban vagy politika által korlátozott viszonyok között? A választ természetesen nem tudom. Bízom viszont a szerencsében, amely ezek elkerülését lehetővé teszi, éppúgy, mint más szabadságot korlátozó körülmény esetében. A szabad alkotáshoz ugyanis szükség van még egészségre, bizonyos mértékű egzisztenciális biztonságra, műteremre, motiváló élményekre stb. Ezek biztosítják a (szellemi) mozgásteret az alkotó számára.

2. fejezet

A művész személyisége és a történelmi környezet

A fogalmak hiányosságai

A beszéd a hangok, szavak, mondatok jelrendszere. Az ember alakította ki, és a társadalom alapvető kommunikációs formájává vált. Újra és újra beigazolódik azonban, hogy nem képes teljes mértékben közvetíteni az emberek közötti gondolat és érzéshalmazt, mert a szavak „mélyén ott lappang egy másik, kimondatlan világ.”¹¹

Az értelmezés problémája fokozottan jelentkezik, ha a nonfiguratív művészetet próbáljuk leírni. *Tàpies, Wols, Frankenthaler* műveit szemlélve azzal a dilemmával kerülünk szembe, hogy a meglévő szakkifejezéseket nem tudjuk alkalmazni, sőt a kialakulóban lévő kifejezések is közelebb vannak a költészeti, filozófiai műszavakhoz, ha nem egyenesen onnan származnak. Ezek a kifejezések szubjektivitásról szólnak, kozmikus víziókról és spirituális, lelki mozzanatokról. A szavak jórészt nem képzőművészeti jellegűek, az ikonográfiai szótárban nem ismertek.¹²

Ezek a nehézségek indokolják a körülírást, a művészeti jelenségek hátterében élő lélektani tapasztalatok áttekintését.

„Fogalmak igénybevételével kell beszélnünk arról, ami magukat a fogalmakat is kikezdi, hogy végül délibáb módjára utolérhetetlenné tegye őket. A szavak grammatikájához, mondatok hangzásához fordulunk segítségért, ám ezek azt próbálják tematikussá, áttekinthetővé és bekeríthetővé tenni, ami magukat e szavakat és mondatokat is megelőzi. A beszéd hangzatos, de előbb vagy utóbb elnémul: a csend szülte ő is. A szavak kevesebbet mondanak, mint amennyit velük közölni szeretnénk – félrevezetnek, gondolatainkat eltérítik eredeti céljuktól olyannyira, hogy beszéd közben esetleg mi magunk is elcsodálkozunk: mást szeretnénk volna mondani, nem azt, amit a szavak, hangsúlyok, a nyelvi szerkezetek sugallnak. A szó kevesebbet mond, mint amit közölni akarunk - de az, hogy a félreértések életünkben soha véglegesen meg nem szüntethetők, arra utal, hogy nem csupán technikai tökéletlenségről van szó, hanem a beszédnek, a közlésnek legsajátabb paradoxonáról. A szavak keveset árulnak el, mert túl sok mindent tartalmaznak. Bármit mondjunk is, bármiről beszéljünk is, szavaink nem csupán arról szólnak, amit közölni kívánunk. Mélyükön ott lappang egy másik, kimondatlan világ, ami e szavakat is élte. E másik világról természetesen szintén ejthetünk szót – ám ezzel nem felszámoljuk, csupán határait toljuk kijebb, tágítva a soha utol nem érhető horizontot. A szavak, a fogalmak, a beszéd fontosságából mindez mit sem von le; de a szónak, hogy valódi jelentőségre és jelentésre tegyen szert, számot kell vetnie önnön kiszolgáltatottságával, tudatosítania kell saját törékenységét” (Földényi F. László: *Melankólia* Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992. 7.)

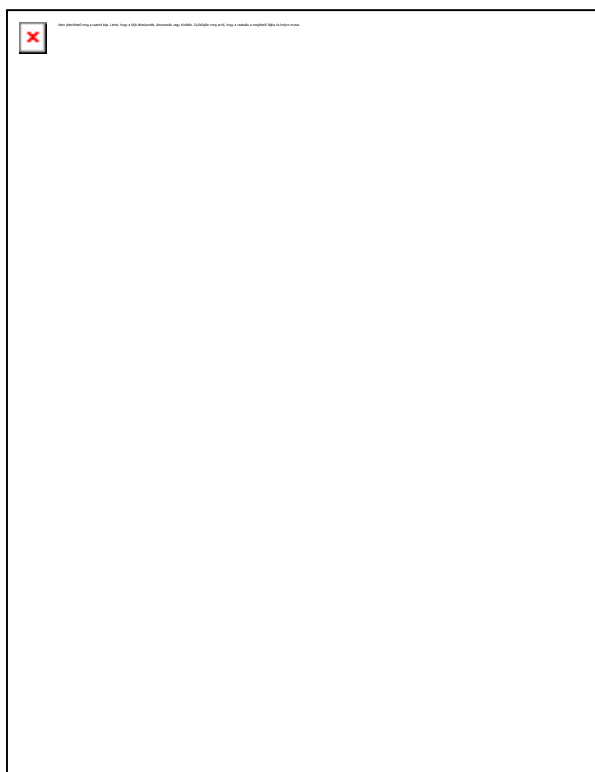
¹² Bárdosi József nyomán (Kopasz Tamás katalógusa) 1992.

A művész személyisége és a történelmi környezet

Ősi tapasztalatok: a melankólia

A fogalmak elégtelenségének következménye a *melankólia* jelensége.¹³

A melankóliának nem létezik egyértelmű, szabatos meghatározása, de az a tény, hogy a jelenséggel évezredek óta foglalkoznak, súlyt, jelentőséget kapcsol a fogalomhoz. Földényi F. László tanulmányában foglalkozik a melankólia történetével, amely a fogalmak pontosításának soha le nem zárható története is, és ezért felmerül a kétely: a melankóliáról szólva nem is róla beszélünk, hanem a róla alkotott fogalmak segítségével próbáljuk felmérni saját helyünket. „Ha a fogalomalkotás mélyén, mint feltételezzük, úgyis ott lappang a szavakat kikezdő, a fogalmakat



1. kép: Dürer: *Melankólia*, rézmetszet, 1514.
23,9 x 16,8 cm

¹³ „... az elégtelenség nem ilyen vagy olyan, kiküszöbölhető, idővel talán felszámolható esendőség, hanem olyasvalami, ami nélkül a fogalomalkotás el sem képzelhető. És miként a tisztánlátás, a mérték, a végérvényesség az egyik oszlop, amelyen mindenféle belátás nyugszik, úgy a homály, a megfoghatatlanság és a kielégületlenség a másik. Talán innen a szomorúság, ami minden véglegességre igényt tartó megfogalmazás mélyén ott lappang, a vigasztalhatatlanság, ami a legzártabb képződményeket is kikezdi. Kultúránk szívesen használja ez esetben a negativitás, a hiány fogalmát, de – és erre is a melankólia figyelmeztet bennünket – lehet – e negativitásnak, hiánynak tekinteni azt, ami kiiktathatatlan az emberi létezésből? Végző pontok, szélső határok léteznek; ezt nem csupán az elmúlásban vagy a halálban megmutatkozó végességünk bizonyítja, hanem a korlátok is, amelyekhez előbb vagy utóbb minden emberi törekvés elérkezik. De a végző emberi határok és lehetőségek nem kívülről, körkörösön ölelnek át bennünket, hanem a létezés legsajátabb, belső, bármikor és bárhol felfedezhető csomópontjai. Ezért ami kívülről hiánynak látszik, (vagyis hogy az emberi létezés korlátozott, nem mindenható), az belülről beteljesülés; ami isteni szemszögből nézve esendőség, az az emberi mérce szerint belső erő, képesség. A vigasztalhatatlanság a mély tisztánlátásban, a homály a legszabatosabb gondolatmenetben is ott van. Ez azonban nem jelenti, hogy ki is oltják egymást. Életünket eltérő, összehasonlíthatatlan, egyszeri módon éljük végig és nincs két ember, akiben egyenlő arányban oszlana meg a homály és a tisztánlátás, a határtalanra irányuló vágy meg a végző esendőségre kárhozottatott létezés. És – itt újra int a melankólia – ez a feltétele az életnek, de a halálnak is.” Földényi F. László, 1992. 7–8.

A művész személyisége és a történelmi környezet

meghazudtoló melankólia, akkor saját életünk kérdéseit, kételyeit is érthetőbben, ha nem is válaszra készen, tudjuk megfogalmazni.”¹⁴

A melankolikusok – a görögök úgy vélték – tudnak jósolni, elűszó álmaik vannak, és olyan képzetek gyötrik őket, mint a lázas betegeket – ezek a képzetek viszont a létezés mélyebb összefüggéseit tárják fel előttük.¹⁵ A jós benne van abban, amiről szól, azt elszenvedi, nem semleges, nem kívülről viszonyul hozzá, és ezért mindenki másnál inkább képes bepillantani a rejtelmes létezésbe, amely a közönséges emberek számára *minden rejtélyt nélkülöző adottság*.

A melankolikusok magánya

A kiválasztottak, mivel mindenben túllátnak, elszigetelődnek a többiektől, tudásuk és látásuk kitaszítottá teszi őket. *Nietzsche* szerint: „a vágy egy, a halálon túli világra irányul, magukon az istenek is túlra, és tagadja a létet.”¹⁶ A lét tagadása azonban nem abszolút tagadás: „a vágy nyitott világa egy új, igaz, soha be nem teljesülő létezés. Ez minőségileg különbözik minden meglévőtől: a zártságok leomlanak benne, és mivel a mély belátás igazgat mindent, nincsen, ami a szemlélő színe előtt a maradandóság látszatával tudná felvértezni magát. A bölcsesség ismerője nem az elkülönülés iránti vágya miatt magányos, hanem azért, mert nem élhet másként: aki átlát valamin, annak rendkívüli erőfeszítésébe kerül, hogy behunyja szemét, és úgy tegyen, mintha azon túl semmi sem lenne. Aki tud valamit, csak az önnön szelleme rovására játszhatja a nem-tudót. Aki a létezés belső rejtélyeibe pillant, az előtt a szavak elvesztik a

¹⁴ Földényi i.m. 1992. 23.

¹⁵ „A jóst nem a mai értelemben kell elképzelnünk, nem olyasvalakinek, aki a jelenben állva valamely később bekövetkező eseményt megjövendöl, hanem olyan embernek, aki magán az időn is kívül áll. A jós szabadon közlekedik térben és időben; a hiedelmek és vélekedések helyett mindig az igazságra irányul a figyelme, amely nem csak az ő pillantásának hatására tárul fel, hanem e pillantás nélkül nem is létezne. A jós szava ezért mintha egyenesen a dolgok közepéből áradna szét. Az igazi jós ezért nem az, aki megmondja, hogy holnap mi lesz, hanem aki megmondja, hogy ma mi van; az, aki saját bensőnket tárja fel előttünk, nem pedig egy külső, valamikor megvalósuló énünkkel szembesít bennünket.” Földényi, i.m. 23-32.

¹⁶ Nietzsche, F. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe. I–XV. DTV-de Gruyter, München, 1980. I. 595 idézi: Földényi, 1992.

A művész személyisége és a történelmi környezet

jelentőségüket, megrepedeznek, és leleplezik saját esendőségüket. A melankolikus hallgatásra kényszerül.”¹⁷

A görög melankolikusok életszemlélete mélyén a megfoghatatlanság élménye húzódik: ha az ember egyszerre több és kevesebb önmagánál (egyszerre lehetősége és valósága önmagának), ha a lét a nemléttel terhes, a jelen a jövővel, az élet a halállal, a feltámadás az elmúlással, akkor nem lehet a világról beszélni, mert nincs miről beszélni.

Az ősi tapasztalat újra és újra felbukkan, így Wittgenstein¹⁸ filozófiájában is, amely azt tekintette feladatának, hogy az embereket hallgatásra, a csend ünnepélyességének átélésére tanítsa.

A filozófusok (és a mai érzékeny gondolkodók) melankóliája ebben gyökerezik: szellemük a végtelenségre, a meghatározhatatlanságra, minden kötöttség és határ feloldására, a legtágabb értelemben vett rendetlenségre irányul¹⁹, a világ zártsága, a létezés végső lehatároltsága és elrendezettsége azonban ezt nem teszi lehetővé.²⁰

Az előbbieken megjelenített, Földényi által felvázolt alkat valósághoz való sajátosan misztikus viszonya megerősítést nyer Bergson alaptételében²¹ is, abban, hogy a valóságot a maga igazi mivoltában, az anyag, az idő és a mozgás egységét alkotó „tartam”-ában csak a misztikus „belátás”-ként, „megértés”-ként felfogott intuíció által lehet megismerni, amikor a megismerés aktusa egybeesik a valóságot szülő aktussal.

¹⁷ Földényi i.m. 38.

¹⁸ Wittgenstein L., *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémia, Budapest, 1963.

¹⁹ Az agykutatás tapasztalatai a két agyfélteke vonatkozásában megerősíti az emberben levő kettősség jelenlétét. Amíg a bal agyfélteke a verbalitás, a racionalitás, az idő érzékelésének központja, addig a jobb a zene, az intuíció, a kreativitás és a művészeti tehetség időtlen központja. Az emberi alkat specializálódása valószínűleg összefügg az agyféltekék dominanciájával.

²⁰ „A melankolikus *Empedoklész* így ír : »A mindentől semmi sem üres és nem is túltöltött«. A melankolikusok éppen azért kiemelkedőek, mert az élet túltöltött bennük: a létezés általuk csordul túl önmagán. És ez magyarázza csillapíthatatlan hiányérzetüket is: a mérték világát elhagyva a túlsordulás elképzelhetetlen a kiürülés nélkül. A mindenség ily módon az ő személyükben szenved csorbát. Innen a melankolikusok kiválasztottságérzése, de az önmegsemmisítésig fajuló öngyűlölete is. Ettől erősek, kiemelkedőek, egyszersmind azonban a legesendőbbek is. Erejük végtelen, mert megismerték a véget, de boldogtalanok, hiszen az ember mulandóságát tapasztalva elveszítették a létbe vetett bizalmukat.” Földényi i.m. 38.

²¹ Bergson, Henri: *Berevés a metafizikába*, V., Gondolat és mozgás, 182-183.

A művész személyisége és a történelmi környezet

A művészetnek is az a feladata e felfogásban, hogy az intuíció segítségével a „lényeglátás” szerepét játssza, a lényeget szembeállítsa a felszínnel, a látszattal; ez a felszín azonban Bergson szerint a társadalmi valóság, az ember társadalmi énje, amellyel szemben áll a lényegi, a „mély én” a lélek idealizmusa...

A valóság → egyén → művészet kapcsolatrendszerben az egyén szerepének megértéséhez nyújtott segítséget a melankólia. Az ősi tapasztalatokból, az említett elemzésekből és saját tapasztalataimból is az szűrődik ki, hogy ami a művészetben benne van, az a művész döntése. Ez a döntés azonban olyan művészé, akinek tevékenysége alkata és történelmi helyzete által determinált.

A művész alkata és koncepciója

C. G. Jung tanulmányaiban²² foglalkozik az alkat kérdésével. Példának hozza fel, hogy *Freud és Adler* alkati beállítottságuktól vezérelve egyoldalúan és egymással ellentétesen alkották meg neuróziselméletüket. Freud számára legnagyobb jelentőségű a *tárgy*, és determináló ereje szinte kizárólagos, míg az *alany* meglepően jelentéktelen marad, és tulajdonképpen nem más, mint a *gyönyör utáni vágy* forrása és a *félelem* helye. Adler azt látja, hogy a magát elnyomottnak és kisebb értékűnek érző alany *tiltakozással*, *arrangement*-okkal és más célszerű mesterfogásokkal igyekszik a maga számára a *felsőbbrendűség* illúzióját biztosítani, mindegy, hogy szülőkkel, nevelőkkel, előljárókkal, tekintélyekkel, helyzetekkel, intézményekkel vagy más effajta dolgokkal szemben.

Jung a Freud – Adler vitát egyszerű paradigmaként, a különböző beállítottságú típusok speciális eseteként jellemzi. Az általa megfigyelt és tapasztalt magatartásformákat vagy beállítottság-típusokat az *introverzió* és az *extraverzió* fogalmával rendszerezi. Jung szerint Freud és Adler tudományos munkásságában is döntő szerepet játszott az alkati motívum, az emberi szellem e két típusos jellemzője. Jóllehet, hogy Jung

²² Jung, C. G.: *Beszédek a tudattalan pszichológiájába*, Európa Kiadó 1993. / *Über die Psychologie des Unbewussten*. In: C. G. Jung: *Zwei Schriften über analytische Psychologie*. Walter Verlag AG, Olten. 4. vollständig revidierte Auflage 1989.

A művész személyisége és a történelmi környezet

kutatótársaival kapcsolatban ezeket a megfigyeléseket kritikaként fogalmazza meg, mindazonáltal típuselmélete a tudományos és köznapi gondolkodás által is elfogadottá vált.

E sorok írója hajlik arra, hogy az *infantilis szexualitás (introverzió)* illetve az *infantilis hatalomvágy (extroverzió)* kettősségével, azok motiváló erejével jellemezhetők a művészi koncepciók, alkotói magatartásformák is. Számomra a hiteles művész megítélésében talán a legfontosabb szempont az, hogy az önismeret, és a belső inspiráló erők vállalása milyen mértékben fejeződik ki a művészeti tevékenységben. Amennyiben tág teret kap, akkor az infantilis szexualitás nyilvánul meg (így párhuzam fedezhető fel a melankóliával). Az ösztönökön való „fegyelmezett felülemelkedés” valamilyen remélt társadalmi siker érdekében (a művészi tevékenységnek a tudományos objektivitás igényével gyakorolt formája), vagy a művészet expanziója pedig az extrovertált alkatú művészre jellemző.

A művészeti stílusok, trendek folyamatosan egymást váltó időszakában, a természetes generációváltások mellett a „lelki alkat-váltás” is megfigyelhető. A személyiség abszolutizálását célzó *absztrakt expresszionizmust* megelőző és követő hűvös, racionális geometria száműzi a belső (intro) kifejezését és tudományos, racionális hangsúlyt ad a képalkotásnak. A *Bauhaus* és a *Hard Edge* is expanzív, a dizájnban és az építészetben keresztül hat a teljes társadalomra. Így megfelel az extrovertáltság attribútumainak ugyanúgy, ahogy a *Pop-art*, vagy a *performance* a maga demokratizáló törekvéseivel. Bár a lelki alkat nem változik meg az emberen belül, a történelmi szituációk más-más alkat megnyilvánulásait részesítik előnyben.

Akár a melankóliáról való ősi tapasztalatok, akár a pszichoanalízis kutatóinak következtetései azt a tapasztalatot erősítik, hogy a művész személyisége döntő motívum a festészetben, az emberi szellem e megnyilvánulási formájában, és szerencsés, amikor az alkati sajátosság szabadon megnyilvánulhat.

A művész személyisége és a történelmi környezet

Történelmi determináció

Worringer²³ a „létünk egész eleveniségével átélhető”, élményszerű műalkotást szembeállítja a „műteremkísérletek” nyomán létrejövő, egy fikciót vizualizáló műalkotással, és ehhez kapcsolódva az „örök klasszika” fogalmát a fejlődés elvével. Ha elfogadjuk e két típust, látnunk kell azt is, hogy az első típus jellemzői igen hasonlóak a melankóliával körülírt alkati sajátosságokhoz és talán a Jung által introvertáltnak nevezett lelki alkat megnyilvánulásaihoz is. Az az ember, aki „magán az időn is kívül áll”, és a dolgok lényegét a szubjektív szférában keresi, arra determinált, hogy az örök „klasszika” irányába induljon. (Worringer örök klasszikáról alkotott fogalma nem tévesztendő össze a klasszicizmussal. Míg az első vállalja és érti a kort, amelyben él, a másik menekül, kitér előle.) Az avantgárd, extrovertált művészt, érdeklik korának eseményei, hiszen ezek ellen lázad, hisz a fejlődésben, a jövőben, kísérletezik, és múlttagadásban határozza meg önmagát. Szeretné megreformálni a társadalmat, úgy érzi, világról alkotott nézeteit ki kell terjesztenie a művészeten kívüli világra is.

Sematikus és torz koncepció lenne, ha kizárólag alkati meghatározottsággal írnánk le a művészeti jelenségeket, valamilyen mértékben érdemes vizsgálni a történelmi háttér szerepét is. „A modern művészet történetén belül az avantgárd típusú megnyilatkozások mindig a radikális értékváltozások korszakaiban jelentkeznek. A művészet nyelvi-mediális megújításának programja ekkor mindig kapcsolódik a művészeten kívüli területek átalakításának programjához, azaz az expanzió mozzanatához. Ez lehet közvetlen, mint a németországi dadaizmus, az itáliai futurizmus vagy az orosz avantgárd esetében. A szűken értelmezett avantgárd magatartás mindig a forradalom előkészítéséhez vagy a forradalom esztétikai megformálásához kapcsolódik. Még akkor is, ha a forradalom nem mindig jelent közvetlen politikai forradalmat, a politikai intézményrendszer radikális és mindenre kiterjedő megváltoztatását. Más korszakokban, más kulturális régiókban, más történelmi

²³ Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat, Budapest, 1989. /R. Piper & Co. Verlag, München, 1959. 13–29.; 217–231.

A művész személyisége és a történelmi környezet

meghatározottságok között úgy tűnik, hogy éppen a kultúrtörténeti tradíció radikális újrainterpretálása, régi jelképek és toposzok szubjektív átértelmezése, aktualizálása, új jelentés-összefüggésbe helyezése, egyszemélyes „stílus-metaforák” teremtése vezet egy alapvetően hiteles művészetkép kialakításához. Ekkor az expanzió reményei (vagy inkább utópiája) szertefoszlanak; a személyiség válik a művészi cselekvés centrumává, s a személyiség kulturális környezete, a művészi Én mindent maga köré rendező esztétikai önkénye válik a műalkotás forrásává. Ekkor a jelent nem a jövő felől, az elképzelt jövőbeni értékrend felől, azaz nem teleologikusan formálja meg a művész, hanem önnön pillanatát a kultúrtörténeti folyamat részeként éli át, s a történelmet az ősi emberi jelképek és a nagy, korszakokon átívelő toposzok tárházának tekinti.”²⁴ Ez a történeti felfogás modern és posztmodern szituációk váltakozásaként mutatja be a 20. század eseményeit.

Az alkati determinációt Hegyi Lóránd, az előbbi idézet szerzője láthatóan alárendeli a történelmi determinációnak, hiszen a szabadságot mint történelmi lehetőséget mutatja be.

Ha elfogadom a történelmi determinációt, csak azért teszem, mert van olyan saját élményem, ami a jelenlegi társadalmi-történelmi környezet tekintetében ezt megerősíti, ez pedig a forradalmakból való teljes kiábrándultság.

A közép-kelet-európai régióban az utóbbi évszázad egyik legnagyobb csalódása a *kommunizmus utópiája* és az ehhez köthető társadalmi jelenségek. A 20. századi értelmiség jelentős részét is magával ragadó eszme tragikus történelmi következményeit mindannyian ismerjük, ahogy a forradalmak általános jellemzőit is. A forradalmi változások elején még a radikális, gondolkodó értelmiség mozgatja a folyamatokat, később azonban a ideológiától, filozófiáktól valamint kételyektől mentes vezéreké marad az irányítás feladata. A saját értékrendjéből kiinduló felelős értelmiség pedig állandó kételyei miatt végleg kiszorul a folyamatok irányításából. Ez nem

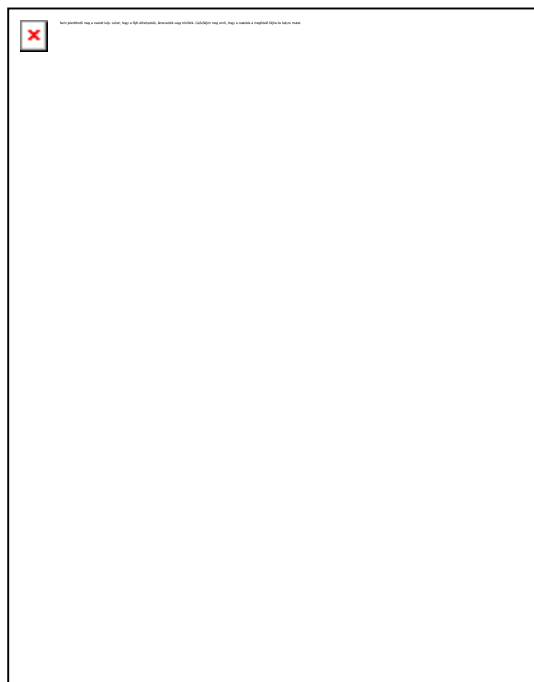
²⁴ Hegyi Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1993. 21.

A művész személyisége és a történelmi környezet

csak a kommunista időkre igaz, felismerhetően jelentkezik a forradalom nélkül, 1990. körül lezajlott hazai „rendszerátvitelben” is.

A történelmi és művészeti jelenségek összefüggésében felvázolt tapasztalat az alkati sajátosságokkal kiegészítve összekapcsolható: Így egyik oldalon szerepel a művészet expanzióját célul tűző, extrovertált alkatú forradalmár, amíg a másikon a kételyeit hangoztató, a társadalom ostobaságaitól megcsömörlött, általános és örökös emberi értékeket kereső, introvertált alkatú költő. A művésznek nemcsak szabad, de kell is döntenie, hogy melyik út a sajátja.

A kellő önismeret megszerzése sokszor évek alatt, kegyetlenül nehéz szituációk tapasztalata révén valósul meg. A művészt alkata determinálja. Ez lehet a cél – felvállalni és komplexusok nélkül, tisztán kiteljesíteni –, hiszen a történelmi háttér a nélkül is létezik, hogy erőfeszítéseket tennénk érte.



2. kép, Radosza Attila: *Fa*, rézmetszet, aquatinta, 29,7x21 cm. 1987.

3. fejezet

A képről és a festészetről...

A kép

Az előző fejezetekben történeti, filozófiai és lélektani adalékok segítenek egy képzőművész önmeghatározásában. Ezek – más tényezők mellett – az alkotó munka háttérében folyamatosan jelenlévő, hatást gyakorló erők. Ezen erők keretében nyilvánul meg az úgynevezett szakmaiság. Itt válik valamennyire érdekessé, hogy az elmúlt időkben mások milyen technikákat, közvetítő módokat alkalmaztak a „létezés belső rejtélyeinek” megvilágításában. A ma élő művész olyan helyzetben találja magát, amiben az előbbi tevékenység egyik termékéről, a képről, annak funkciójáról, hatásáról állandó vita folyik, és ebben a vitában maga is részt vesz művészeti tevékenysége révén.

A „kép” a művészettörténet olyan fogalmai közé tartozik, amelynek definíciójára látszólagos evidenciája miatt nem is került sor, amolyan művészettörténeti állandónak tekintették, mert mivel is foglalkozott volna például a festészetet kutató művészettörténet, ha nem a „kép”-pel. Elismerték, hogy a kép formája és stílusa ugyan koronként változó volt, de szubsztanciája állandó. A művészettörténet-tudomány és a kulturális antropológia a kérdésre – létezik-e európai képértelmezés – igennel válaszolt. *Hans Belting*²⁵ például megmutatta, hogy a kultusképből hogyan alakul ki az „ábrázoló” kép, mi a „reprezentáló” és az „elbeszélő” kép, illetve az „imago” és „história” viszonya. A modern festészet témakörében *Cuisenier* megállapította, hogy *Picasso és Braque* ugyan évszázadokon át uralkodó képértelmezésnek vetettek véget, de ez korántsem előzmény nélküli. Szerinte ugyanis a népi kultúra mindig is őrizte az absztrakciót mint a rituális és szimbolikus funkciók megnyilvánulását. Más elemzések a modern művészetben a fordított irányt

²⁵ Belting, Hans: *Kép és kultusz*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.

látják: a „narrációtól az ikonig”, azaz az ikonalkotás új lehetőségeinek létjogosultságát.

Németh Lajos kutatása szerint „a kép különféle funkciói mellett az európai festészetben a kora reneszánsz óta megfigyelhető az önelvűvé válás, az autonómiára való törekvés folyamata is. A kép tehát „több, mint pusztán jelölő funkciójú, denotatív ábrázolás, tehát valaminek a „lefestése”, sík felületen való reprodukálása vagy valami fogalom illusztrálása, eszme reprezentációja. Nem azonos az ikonnal sem, amely bár képi minőség, de mégis elsődleges funkciója egy transzcendentális minőség jelölése²⁶. A kép, amely az európai kultúrában meghatározóvá vált, részben magában foglalhatja e funkciókat, lehet tehát leíró, szimbolikus, s mint ilyen ikon jellegű, de emellett lehet *más* is, lényege ebben a másban rejlik. A kép sajátos vizualizáció, azaz követve a vizuális logikát, bizonyos koherens vizuális/plasztikai rendszer kialakítása, önálló képi világ megteremtése, amelyet belső törvényrend igazgat. Az európai festészetben mindig benne rejtett valamiképp e képi világot teremtő aktus, egyértelművé azonban a *Giottótól* induló folyamatban, a reneszánsz során vált²⁷, és zárójelbe téve mind a reprezentatív, mind a szimbolikus funkciót, pusztán a vizuális igazságra koncentrálna *Kandinszkij* művészetében fogalmazódott meg paradigmaticus tisztaságban.

A kép e funkcióját némiképp a zeneművéhez hasonlíthatjuk. A zenei mű sem reflektál közvetlenül a valóságra, önálló világ, amely létrehozta saját műformáit, műnemeit. E világban is élet zajlik, „történik”

²⁶ Németh Lajos, i.m. 209.

²⁷ Leonardo *Traktátus a festészetéről* című írásában a kép kultuskép funkcióját a festészet rangjának növelésére használja fel: “Vajon nem tapasztaljuk-e, hogy az istenséget ábrázoló festett képeket a legdrágább függönyök mögé rejtjük? S nem ünnepélyes szertartások és himnuszok közepette tárják-e elő őket? S az erre összesereglett sokaság vajon nem veti-e földre magát a kép leleplezésének pillanatában, hogy imádja azt és... hogy örök üdvösségért folyamodjék hozzá? Nem olybá tűnik-e, mintha ez az istenség [iddea] élőként létezne a képen? Semmi ehhez foghatót nem találunk sem más tudományokban, sem az egyéb emberi művekben. Azt vethetnéd ellene, hogy ez nem a festészet művészetéből származik, hanem az ábrázolt lény [természetfölötti] hatalmából. Ám ha ez így volna, úgy az emberek nyugodtan ágyban maradnának, megelégedvén ennek képzetével, s nem szánnák el magukat fáradságos és veszélyes zarándoklatokra.... Nyilvánvaló, hogy ezek okai az ilyen képmások [simulacro], amelyek képesek arra, amire valamennyi írás együttvéve sem képes: az ilyen iddeák formájának és szellemének ekkora hatású ábrázolására. Ez az iddea szereti a festészetet, s mindazokat is, akik őt szeretik és tisztelik. S ugyanígy az is tetszésére van, hogy éppen ilyen formában, s ne más módon imádják őt. Ezért a képen keresztül olyan mértékben osztja kegyeit és jótéteményeit, amennyire szemlélői hisznek benne.” (idézi H. Belting, i.m.)

A képről és a festészetről...

valami, ám ez zenei történés, amely csupán a zene belső törvényeinek figyelembevételével, zenei terminusokkal írható le. Az emberi kultúra szférájában, az imaginárius valóságban létrejött tehát egy sajátos birodalom, amely illeszkedik ugyan a kulturális mező egészébe, és lehet utilitáris funkciója is, létindoka azonban önmaga kreálásában rejlik, valódi funkciója zenei igazságok megfogalmazása. Hogy ezek az igazságok analógiásan összevethetők a természet bizonyos szükségszerű összefüggéseivel, törvényeivel, az nem változtat azon, hogy a zenei mű önálló világ, amely a valóságot új birodalommal, sajátos értékstruktúrával gazdagítja.”

Ilyen értelemben lehetséges értelmezni azt, hogy *Rembrandt*, *Vermeer* egy-egy festménye éppúgy zenei értékei miatt fontos, mint *Kandinszkij*, vagy *De Kooning* egy-egy képe. Itt szeretném személyes motivációmat megemlíteni. Számomra megadatott az a képesség, ami a kép élvezetéhez elvezetett. Képek nézése által tudtam „katartikus” élményhez jutni és ez vezetett a képzőművészet felé. Ahogy egy kamasz *Rimbaud*-t olvas, zenét hallgat, én ezek mellett képes voltam élvezni *Tizian*, *Vermeer*, *Modigliani* képeit. Amikor felmerült a történelmi háttér, a képi cselekmény, nem értettem, hogy ezek miért is fontosak. Nem volt érdekes a kép kora, témája, csak annak önmagában levő értékei, és ezek teljes bizonyossággal a zeneihez hasonló festői értékek.

A festészet létjogosultsága

Worringer már 1921-ben temette a művészetet. Úgy gondolta, a művészet csupán előzménye volt a művészi jellegű szellemiségnek. Elmélete szerint a művészet saját felfedezéseit már nem képes artikulálni, erre sokkal alkalmasabbak a tudományok, a fenomenológia stb.²⁸ A festészet mégis létezik, rosszmájúak szerint a kiválóan kiépített intézményrendszer tartja

²⁸ Worringer, i.m.

fenn mesterségesen önmagát. Kétségtelen, hogy művészképzés folyik szerte a világon megélhetést biztosítva az intézményekben dolgozó tanároknak és kiutat adva a társadalomba „nehezen beilleszkedő, művészalkatú” fiataloknak. A „képzett művészeknek” azután nem sok esélyük van arra, hogy valamilyen más (prosperáló) társadalmi-gazdasági szerepet vállaljanak, amelyre nem képezték ki őket. Múzeumok is léteznek, igazgatókkal, művészettörténészekkel, gyűjtő feladattal. Mégsem valószínű, hogy azért dolgozik a világban több tíz-vagy százezer képzőművész, mert már nem akar leszokni róla. Worringer úgy gondolta, hogy a verbális és tudományos irány háttérbe fogja szorítani a képzőművészetet, a történelem azonban az új média, a film előretörését hozta még az írott szóval szemben is.

Arthur C. Danto szerint: „A 19. század közepétől a festészet azonosságát két tényező – egy technikai és egy kulturális – tette kérdésessé. A technikai a mozgófilm feltalálása volt, ami azt jelentette, hogy a művészetnek tulajdonított reprezentációs funkciókat egy egészen más média révén is el lehet érni. A film teljesen maga mögé utasította a festészetet. A kulturális kihívás pedig magával az igaz reprezentációval szembeni kihívással járt együtt, mely egzotikus kultúrák – a japán, a kínai, az egyiptomi és más afrikai – teljesen más művészi ideáljainak a felértékelését hozta magával.”²⁹

Az 1912. táján megjelenő absztrakt művészet erre az utóbbi kihívásra adott válasz volt, mint ahogyan valójában a posztimpresszionista művészet jelentős része is. A festészet tradíciója, érvényessége kérdésessé vált. A kiutat ebből a válságosnak tűnő helyzetből csak egy filozófiai elmélet révén lehetett megtalálni, éspedig úgy, hogy az 1960-as évekre a művészet eggyé váljék önnön filozófiájával. *Clement Greenberg* azt írja 1939-ben: „A tartalomnak olyannyira fel kell oldódnia a formában, hogy a képzőművészeti és az irodalmi művet sem egészében, sem valamely részében ne lehessen semmi másra redukálni, csupán önmagára. Ez az

²⁹ Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után* (Art after the End of Art) in: Embodied Meanings Farrar, Straus and Giroux 1994. 321-333.

absztrakt művészet genezise... Mikor figyelmét elfordítja a tárgytól vagy a közös tapasztalattól, ezzel a költő vagy képzőművész saját mesterségének közege felé fordul.”³⁰ A zene példájából vett tisztaságfogalom által vezetve az avantgárd művészetek az elmúlt ötven év során olyan tisztaságra tettek szert és saját működési területüket olyan radikálisan körülhatárolták, ami a kultúrtörténetben teljesen példa nélkül áll. A 60-as évek modernista festészetét például Danto így értékeli: „Minden egyes művészeti ág egyedülálló és sajátlagos területe egybeesett azzal, ami közegének természetében egyedülálló volt. Az lett az önkritika feladata, hogy minden egyes művészeti ág specifikus hatásai közül kiküszöbölje az összes olyan hatást, bármi legyen is az, amelyről elképzelhető, hogy egy másik művészet közegéből származik vagy egy másik művészet közege kölcsön tudja venni. – Ezt az érzetet nevezem én negatív identitás komplexusnak³¹. – Ily módon minden egyes művész *tiszta* lesz, és *tisztasága* garantálni fogja azt is, hogy megfeleljen a minőségi mércéknek, valamint azt is, hogy független legyen. A *tisztaság* az öndefiníciót jelentette, a művészetek önkritikájának vállalkozása pedig a bosszúállással párosuló öndefiníció vállalkozásává vált.”³² Ezt az öndefiníciót látja másként Greenberg és Danto. Greenbergnél a modernizmus története a lehető legtisztább állapotú festésre való törekvéssel azonos, azaz a műfaji megtisztítással – és ez egyfajta politikai programként is leírható. Danto antipurista elképzelése pedig úgy szól, hogy a művészet saját azonosságának filozófiai öntudatában ér véget – ám ez nem vonja maga után a felszólítást, hogy filozófiailag tiszta műalkotásokat kell létrehozni. „Szó sincs róla: a művészetfilozófiának összhangban kell lennie minden kortárs és elmúlt művészettel, bármilyen reális definícióban, szükséges és elégséges feltételekkel kifejezhető lényegét testesítsenek is meg ezek. – Danto *Hegelt* idézi az eredetiség letűnő kultuszával szemben: – Az ismétlés által az, ami

³⁰ Clement Greenberg: *Avantgarde és giccs* 1939. idézi A. C. Danto, 1994. 321-333.

³¹ A szerző

³² Danto, 1994. 321-333.

kezdetben csak esetlegesnek és lehetségesnek tetszett, valóságossá és igazolttá lesz.”³³

Gyűlölet a táblakép-festészettel szemben

A 20. század elejétől, a forradalmi helyzetekkel párhuzamosan radikalizálódott a művészet.³⁴ Ilyen volt *Rodcsenko művészetet az életbe!* kezdeményezése, vagy *Siqueiros* egyszemélyes keresztes hadjárata a festőállvány-festészet lerombolása érdekében. Általában közös volt az ellenszenv azon társadalmi és politikai intézményekkel és gyakorlatokkal szemben, melyekkel a *festőállvány-festészetet* össze szokták kapcsolni. Ez az ellenérzés erősebb volt, mint mindazon értékek, amelyekkel a képek rendelkeztek; a spiritualitás és misztika, a festett csoda, ami ma is ezeket vonz a képtárakba.

A greenbergi filozófiai diktátum nyomán egyirányú művészeti jelenségek terjedtek, a szabad mozgás-mozgástér helyett dogmák zárt világa.³⁵

³³ Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Rómáról szóló rész, 563-564. idézi Danto, 1994. 321-333.

³⁴ „Az 1920-as *DADA* Kiállításon a festőállvány - festészet halálát és az újságokban terjesztendő gépművészet jövőjét éltették. A festőállvány festészet - mint írja Danto - a korai Szovjetunió forradalmi művészetének közegében minden rangját elvesztette. 1921-ben a Művészi Kultúra Intézete (Inkhuk) – amelynek az volt a megbízatása, hogy meghatározza a művészet szerepét a kommunista társadalomban - az egyik plenáris ülésén egy szavazás révén a festőállvány-festészetet „idejétmúltnak” bélyegezte, minek utána az Inkhuk néhány vezető tagja az intézményt otthagyn az iparban helyezkedett el: ez volt Rodcsenko „művészetet az életbe!” kezdeményezése. 1943-ban *Lincoln Kristen* megjelentetett egy beszámolót előző évi utazásáról, melynek során megnézte a chilei Chillán-béli Siqueiros-falfestményeket: „Siqueiros egy harcos és jelenleg éppen azt állítja magáról, hogy egyszemélyes keresztes hadjáratot folytat a festőállvány-festészet lerombolása érdekében. A caballete (festőállvány) szerinte a művészet fasizmusa, az összekent vászon gyalázatos kis négyszögletű darabja, mely a rothadó lakkbőr alatt csírákat hajt; a csavaros eszű uzsorásoknak, a *rue de la Boethie* és az 57. utca spekuláns festménykereskedőinek a prédája. Amikor tehát a *Partisan Review* egyik 1948-as számában Clement Greenberg a festőállvány-festészet válságára figyelmeztetett, akkor a radikális gondolkodásból vett át egy kritikai formulát és azt alkalmazta kora művészetére, melyről úgy gondolta, jó úton halad afelé, hogy egyfajta tapétává váljon, amely a belső tér vacak, mindent beborító díszítését alkotja. És azt hiszem, joggal mondhatjuk, hogy a festőállvány-festészet degradálása ma is tovább folytatódik, ami nem annyira a festészet jelenlegi állapotának értékelése - nem annyira azt mondja ki, hogy a festészet valamilyen módon kifulladás -, mint inkább támadás azon társadalmi és politikai intézmények és gyakorlatok ellen, melyekkel a festőállvány-festészetet össze szokták kapcsolni: a magángyűjtemény, a művészeti múzeum, a művészeti aukció, a galéria, az „uzsorások” ellen, akikről Siqueiros beszélt. És azt a művészetet, melynek a festőállvány-festészet helyébe kellene lépnie – a fotómontázs, a könyvborító, a falfestmény, a dropcloth, vagy manapság a performance, az earth-work, az installáció, a videó – éppen azért támogatják, mert ezek a festőállvány-festészet intézményes beágyazottságával szemben jönnek létre.” Danto, 1994. 321-333.

³⁵ Danto a művészek felé szóló *előírásaként* mutatja be Greenberg gondolatait: „A tisztaság az adott művészeti ág közege korlátainak elfogadásában, méghozzá tudatos elfogadásában áll.” Művészetfilozófiáját idézi: „cél a közeg ellenállásának egyre nagyobb fokú leküzdése”. Ennek a fejlődésnek olyan kérlelhetetlen logikája volt, hogy azoknak a művészeknek,

„Az 1990-es évek során nagyszabású festészeti kiállításokra került sor, és fel kellett tenni a kérdést, hogy mit jelent ez. És erre alig egy évvel az után került sor, hogy a *The New York Times* egy kritikus megírta, hogy az absztrakció kiégett. Bármilyen legyen is ennek az összetett eseménynek a magyarázata, az nem jutott eszembe, hogy történeti ismétlés gyanánt kellene magyarázni. Úgy tűnik, az olyan válaszok, amelyeket Greenberg adott volna az absztrakció első megjelenésére – hogy az történetileg elkerülhetetlen, a történelem imperativusa volt, olyan megtisztítás, melyet csak a modernista festészet dinamizmusainak felismerése alapján lehetett előre látni –, aligha kínálkoznának akkor, amikor az absztrakció másodszor indult virágzásnak. Az igazság az, hogy az absztrakció lehetséges volt; a kérdés pedig abban áll, hogy mi tette egyszerűen olyan rettentő aktuálissá. És számomra úgy tűnik, hogy ennek inkább lokális, mint globális okai kell, hogy legyenek. Olyan dolog ez, ami azután, hogy a művészet a művészet filozófiai öndefiníciójában véget ért, nem lepi meg az embert... Szerintem az absztrakció inkább lehetőség, mint szükségszerűség, inkább valami megengedett, mint valami kényszerű. *A művészet világa valójában lehetséges és megengedett dolgok világa, melyben semmi sem szükségszerű és semmi sem kényszerű.*”³⁶

Az ok pedig, amit Danto nem említ, szerintem az, hogy az alkati karakterüket vállaló, személyes hangú festőknek az elnyomott évtizedek után tér kellett a szabad megnyilvánulásra.

Hegyí Lóránd hasonló következtetésekre jut: „Ma már, az új absztrakt festészet nemzetközi fellendülésének korszakában, *Christian Eckart, Juan Usle, Bernard Frize, Joseph Marioni, Andreas Schiess, Jonathan Lasker, John Murphey, Peter Halley, Joan Mitchell, Helmut Dörmel* reflektív festészetének kibontakozásával, pontosan látjuk, hogy a *festészet baláláról* szóló mítosz éppolyan történetietlen, mint a *festészet reneszánszáról* hirdetett

akik be kívántak kerülni a művészet történetébe, nemigen volt más választási lehetőségük, mint hogy eleget tegyenek a greenbergi kritériumoknak.

³⁶ Danto i.m.

A képről és a festészetről...

naiv, romantikus tévhit. A festészet médiumát egyszerűen relativizálni kell.”³⁷

A festészet médiumának használatához azonban nem szükséges nagyobb indok, mint az, ha egy művész – az adott korban – azt megfelelőnek érzi. A probléma teoretikus felnagyítása – maga a felvetés, miszerint a festészet halott, és annak komoly szellemi potenciált felvonultató cáfolata – egy festő szemével nézve nem más, mint a művészetelméletek paródiája.

A művészi tárgy

A modern irányzatok kényszert éreztek arra, hogy jelentős módon átalakítsák a művészet funkcióját, megkérdőjelezve a hagyományos elemeket. Az aktivista megnyilatkozások a nem műtárgy létrehozását célzó, a valóság egészét megragadó expanzív mozzanatokat hangsúlyozták, *nyitott struktúrákat* hoztak létre.

A *futuristák* például a fejlődés gátját látták a képekkel tele lévő múzeumokban. A tárgy maradandósága azonban nemcsak akadályként fogalmazódhat meg.

A művészi tárgy maradandósága a mai viszonyok között új arcát mutatja. A vizuális infláció korában, a videó és tv-képek áradatában olyan ellenpontot képez, amely az elmúló jelentéktelenségekkel szemben az állandóság értékét, az aktuális, tárgynélküli kommunikáció helyett az egyetemes közlést nyújtja.

Katarzis a festészetben

Arisztotelész a katarzist a görög dráma hatásaként fogalmazza meg. Az örömnél és a megtisztulásnál e módja vajon csak az irodalomhoz kötődhet vagy a festészetnek is lehet-e ilyen megrendítő hatása?

³⁷ Hegyi Lóránd: *Radikális eklektika mint projekt* In: Olaj - Vászon katalógus, Múcsarnok, 1997. 19-31.

A képről és a festészetről...

Horatius Ars Poeticájában ír arról, hogy „Ut pictura poesis” (a festészet olyan, mint a költészet), és megemlíti a néma költészet gondolatát is. A középkori kép az emberben belül történő megtisztulás helyett az Istenhez való felemelést célozza meg, a reneszánsztól kezdve azonban elindul egy másik irány, és ezzel a társadalmi funkciókat kielégítő festőmesterség virágzása. A 20. század teremti meg újra a lehetőséget arra, hogy a kép zeneisége révén élvezetté váljék, akár katartikus mértékben is. A tökéletes hatás elérésének vágya azonban furcsa módon a művész személyiségét akarta kivonni (mint tökéletlent, esetlegest) a folyamatból. Valószínűleg ez is a hagyományok folytatása, hiszen évszázadokon keresztül a társadalmi preformáció és nem az individuum határozta meg a festők munkáját.

Ma is érzékelhető a dogmatikus felszínesség, amely szerint az esztétizálás valamiféle messziről kerülendő negatívum. Ezzel szemben én úgy látom, hogy éppen az alternatíva – vagyis a művészet valaha volt, elveszett funkcióinak kétségbeesett keresése vagy felfrissítése – hiábavaló törekvés. A lehetséges kommunikációs modellekért küzdeni olyan, mint a szélmalom-harc, hiszen ma is létezik természetes kommunikációs rendszer, amely miatt megtelnek a nagy képtárak, és amelynek eszköze a festői-zenei struktúra. Így a kép önelvűvé válása óta eltelt alig száz esztendő még nagy kifutást jelez az *örömszerző* festészetnek.

Érzelem vagy racionalitás

Ez a kérdés egy séma szerint úgy vetődik fel, hogy a fiatal művész, aki *eleinte érzéki* – vagyis festői, zenei – értékeket bont ki, *később hűvös, intellektuális* irányba halad. Másképpen úgy is előfordul, hogy a *konstruktív szemléletű művészet intellektuális, a romantikus-érzéki festészet pedig nem az*.

Első élményem, ami ehhez a kérdéshez kapcsolódik, az volt, amikor művészhallgatóként sorolt be bennünket egy művészettörténész. Megállapította, hogy kollégám, aki nem kifejezetten magas IQ-járól volt ismert, intellektuális művészetet művel, míg jómagam, aki a Mensa klub tagja vagyok, csak az ösztöneimre hallgatok.

A képről és a festészetről...

Úgy látom, ez a jelenség egyik példája a számtalan, ostoba sablonszerűségnek, amelyekről Danto is beszél. A konstruktív képeket alkotó festő ugyanis nem azért dönt emellett, mert intelligens, hanem azért, mert a számára rendetlennek és megfoghatatlannak tűnő valóság helyett egy megnyugtatóbb, behatárolt, zárt világot épít. Ez egy pótcselekvés, aminek inkább a pszichés hátterét – valamilyen komplexust – kereshetnénk meg, mintsem intellektuálisnak tituláljuk. (A népi mondás így minősíti a helyzetet: „az okos hülyéskedik, a buta okoskodik.”) A jelenség torz mivolta abban is megmutatkozik, hogy az úgynevezett intellektualitás *kihúgozza* a művészetből a személyiséget, és eredményeit esztétikai modellként akarja kiterjeszteni a társadalomra.³⁸ *Intelligens ember* ugyanis nem erőszakolja rá véleményét a társaságában lévőkre. Az érzéki művészet választása pedig egy döntés, amelyhez egy felelősen gondolkodó embernek el kell jutnia. Úgy gondolom, hogy ne a művészetben belül legyen valaki mérnök, matematikus, vagy bölcész, hanem vállalja nyíltan elkötelezettségét. A művészetet pedig azért választja az ember, mert ez a fajta érzéki megnyilvánulás semmi másban nem található meg.

³⁸ A „főmérnök” megfogalmazza az alapelveket, a „mérnökök” (dizájnerek) pedig majd végrehajtják a gyakorlatban.

Elődök és kortársak

A következő, festőkről szóló válogatás szubjektív, nem műtörténeti jellegű. Azt vizsgálom, hogy egyes alkotók hogyan viszonyultak az általam fontosnak tartott jelenségekhez, értékekhez úgy, mint a mozgás, a szabadság, a személyesség, a valósághoz és a teljességhez³⁹ fűződő kapcsolat, és hogy milyen alkati sajátossággal, milyen művészi eszközökkel éltek az alkotói folyamat során: például a festői anyag és a szín magában rejlő értékei, a tér illúziója valamint elutasítása, a kompozíció fontossága vagy mellőzése stb.

Két – gyakran egymást váltó – törekvés jellemzi tapasztalataim szerint a nonfiguratív festészetet. Az egyik a mozgás nélküli, végső, elidegenítő rend – a szuprematizmustól a konstruktív művészetig –, a másik a mozgást tartalmazó, élő rend – automatizmus, informel, tasizmus, absztrakt expresszionizmus, transzavantgárd, heftge Malerei, stb.). Az értekezés témájához kapcsolódva főként az utóbbi jellegzetességekkel bíró alkotókkal foglalkozom, de esetenként a másik véglet is szóba kerül.

³⁹ „A 20. századdal valahogy az egész, különösen *Mondrian* révén, mintha visszajutna eredeti állapothoz, tehát a képtilalom állapotához. Piet Mondrian, aki maga is protestáns és a családjában igen sok lelkész és hitoktató volt, egészen addig, amíg teozófussá nem lesz, önarcképen és talán egy-két női meg gyermekportrén kívül gyakorlatilag embert szinte soha nem festett, csak egy-egy szál virágot, erdőrészteket, szélmalomokat, dűnéket, mint aki tisztában van azzal, hogy be kell tartania a második parancsot. Később, amikor teozófussá válva egy másfajta istenképet vagy egy másfajta szellemképet vizionál, azok a festményei és rajzai, amelyek a pozitív és negatív, a függőleges és vízszintes, tehát a végleges dualítások ábrázolásán alapulnak, nos e művek végül is egy megcsavart képrombolás szellemét sugallják, hiszen Mondrian a jelenséget a naturáliától eljuttatja a szellemiségig. Nem a jelenséges és a naturálián keresztül akarja a szellemiséget ábrázolni, hanem egy tisztán, mindentől lecsupaszított állapotban, ugyanakkor viszont eközben meg is szegi a képtilalmat, hiszen azt feltételezi, hogy mégis eljut egy istenképhez, tehát a világszellemet ábrázolja. Napjaink konceptuális művészetében kristályosodik ki az a gondolat, hogy a reális, vagy naturális képzőművészetnek nincs értéke: a megfesthetetlen, megjeleníthetetlen gondolatot kell ábrázolni. Ebben kettős gesztust érzékelünk: bizonyos szempontból közelítenek egy Isten-képhez, az absztrakt Isten képéhez, másrészt pedig képrombolók, amennyiben lemondanak arról, hogy képekkel illessék a világot." Az Isten lényegének megfoghatatlanságára vonatkozik *Dante* vallomása, mellyel az Isteni Színjátékot zárja le: "A l'alta fantasia qui manco possa"; azaz: "Elérni azt nem bírtam képzeletemmel." (Paradiso 33. 142.) A művészet absztrakt formáit az teszi létjogosulttá, hogy azt jelenít meg, ami az elhatárolt alakzat számára hozzáférhetetlen. *Hajdu I. in., Gábor Gy. ed., A bizonyosság két táblája*, Tudomány Kiadó - Magyar Rádió, Budapest, 1995. 61–88.

Vaszipilij Kandinszkij

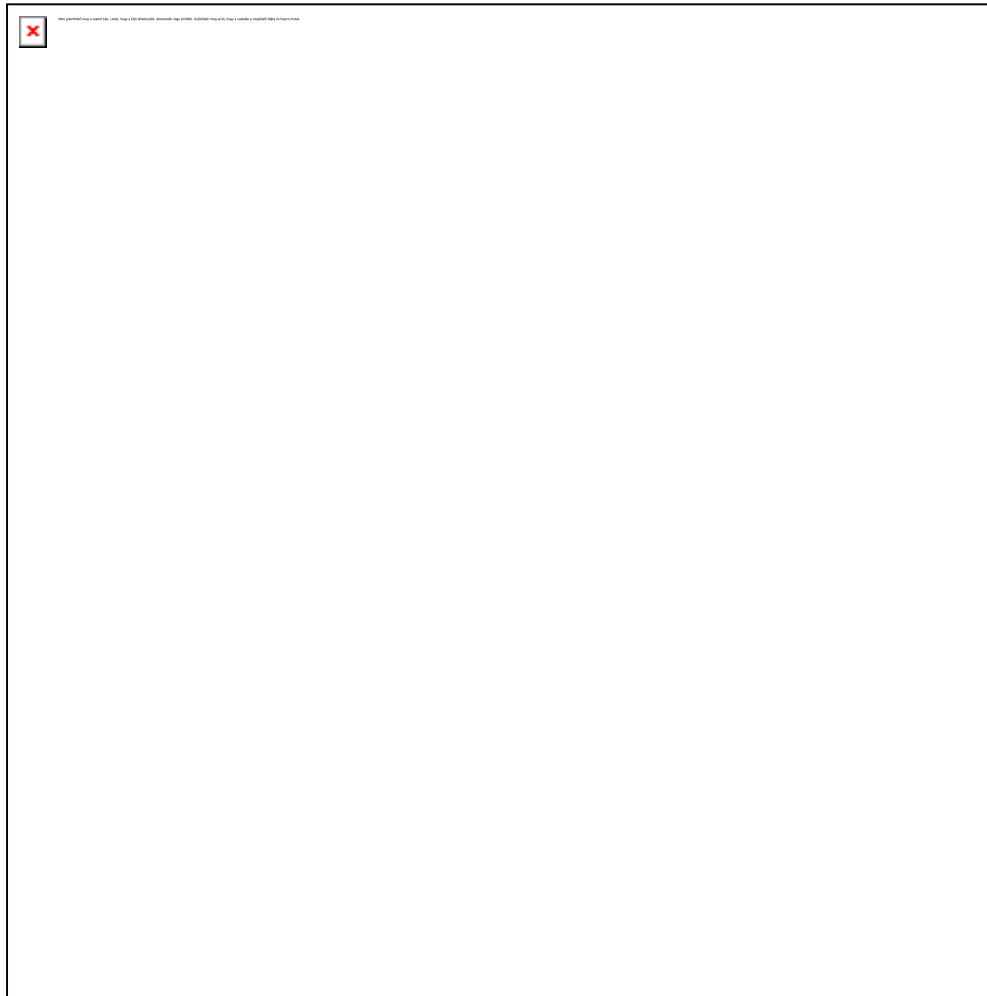
Kandinszkij képeit gyerekkorom óta ismerem. Közvetlenül nem hatott belső fejlődésekre, nem tekintettem példának sem. Ma mégis azt látom, hogy közeli rokonságba kerültünk, talán az érzéki nonfiguratív festészet kiindulópontjának is tekinthető.

A festő írja *A művészet spirituális vonatkozásai*⁴⁰ című teoretikus művében: „Általában a *szín* olyan erő, mely közvetlenül hat a lélekre. A szín a billentyűzet, a szemek a kalapácsok, a lélek a zongora a húrokkal. A művész a kéz, mely játszik. Megérinti az egyik vagy a másik billentyűt, és megrezegteti a lelket.” Ebből a rövid részletből is látható, hogy romantikus „költőről” van szó, aki rettentő mód élvezi, amit tesz Kandinszkij ígéretes jogtudósi karriert hagyott el azért, hogy művész lehessen. Nem tudós-művész, hanem örömmzenész. Spirituális elhivatottsága révén ki is rekedt személyessége az orosz avantgárd forradalmi – ámde – hideg evolúciójából. *Greenberg* filozófiája értelmében Kandinszkij művészete nem „tisztá”: „Kandinszkij egy félreismerhetetlen képi térbe helyezte az absztrakt formákat – ettől is meg kell tisztítani a festészetet.” Motívumaiban mindvégig kötődött a tárgyi vagy spirituális valósághoz, a halál érintéséhez, a feltámadásba vetett hithez.

A *Der Blaue Reiter* első 1911-es kiállításához írott előszavában Kandinszkij így fogalmaz: „A célunk az, hogy a kiállított művek révén érzékeltessük, mennyire változatos formában ölt testet a *művész belső önkifejezési vágya*.”

⁴⁰ Kandinszkij: *A művészet spirituális vonatkozásai*, Piper Kiadó, 1911, idézi Hajo Düchting: *Vaszipilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, Köln, 1992, 17.

A lélek rezdüléseiről szóló misztikus, teozófikus eszmefuttatásokat sem tartotta zavaros ostobaságnak⁴¹, mint inkább hihető bizonyítékok halmazának. Foglalkozott a színek pszichológiai hatásaival, a művészetelmélet egyik meghatározott fejezetével. Az érzéki benyomások



3. kép, Kandinszkij: *Kép fekete ívvel*, 1912. olaj, vászon, 188 x 196 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs

terén nyert tapasztalatait és tudását a színelmélet új harmóniájának megteremtésére használta fel a hideg és meleg vagy világos és sötét kontrasztok járulékos erejének alkalmazásával. A színek és formák új koncepciója letisztult festészetet eredményezett: „Színek és formák egymás

⁴¹ A materialista gondolkodással szemben az idealista német filozófiát élte (Kant, Fichte, Schelling), felvette a kapcsolatot Rudolf Steinerrel is. Feltehetőleg Annie Besant és C. W. Leadbeater 1908-ban megjelent *Tudatformák* című teozófiai műve késztette arra, hogy a fényt sugárnyalábokban jelenítse meg.

társaságában a belső szükségszerűség kényszerítő erejének engedelmeskedve, mindenképpen festményt hoznak létre akár önálló életüket élik, akár egységet alkotnak”⁴² Kandinszkij képeit indulatos, szenvedélyes ecsetvonások és igen élénk színek jellemzik. A káosz azonban elrendeződik és belső szükségszerűségeknek engedelmeskedik, tehát nem csupán az automatizmusok felszabadításáról van szó, hanem összehangolt cselekvésről.

Kandinszkij azonban óva int a formák és színek céltalan önállóságának veszélyeitől: „Ha elszakítjuk a Természettel összefűző kötelékeinket, és csak a pusztá színek és absztrakt formák kombinációival törődünk, akkor végül olyan műveket hozunk létre, melyek pusztán dekorációk; legfeljebb nyakkendőnek vagy faliszőnyegnek alkalmasak. Szín és forma önmagában nem elegendő cél.”⁴³ Kandinszkij romantikája itt is tetten érhető.

Expresszionista korszakának egyik központi művében (3. kép: *Kép fekete ívvel*, 1912. olaj, vászon, 188 x 196 cm, Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Párizs) alkotói munkásságának egyik alapvető témáját formázza meg. A konfliktus és a harc motívumát, amely végigkíséri munkásságát a *Bauhauson* át egészen a kései alkotásokig. A zenei komponálást jelzik Hajo Düchting elemzésének fő kifejezései: *drámai kompozíció, ellentétes irány, szabad mozgás a térben, feszültségtől terhes ellentétek, energia-kitörés* stb.⁴⁴

⁴² Düchting, i.m. 38.

⁴³ Düchting, i.m. 39.

⁴⁴ Düchting azt írja Kandinszkij *Kép fekete ívvel* című festményéről: (2. kép) „Az absztrakt formák érzelmektől átítatott példája. Három egymásnak feszülő síkidom alkotja a kép drámai kompozícióját. A kép jobb alsó szélének irányából cinóbervörösben játszó alakzat nyomul a kép közepe felé. Sárgásfehértől narancsvörösre terjedő tónusokkal és erőteljes ecsetvonásokkal borított kék sziluett emelkedik ellentétes irányból. Lilásvörös korong kontúrjai szegülnek ellen a kéknek és a vörösnek a harmadik oldalról. Míg a két alsó formáció a kép széléhez kötődik, a felső forma a kisebb festékfoltoktól övezve szabadon mozog a térben. A vörös és kék elegyítéséből származó lila szemlátomást enyhíteni igyekszik a feszültségtől terhes ellentéteket. A grafikai elemek valósággal átszáguldanak a képen. A címadó ív különleges jelentőséget kap: több egyszerű görbületnél. Keretbe foglalja a három síkidomot, és kihangsúlyozza a lila korong stabilizáló szerepét. De nézhetjük a mozgás szemszögéből is. Induljunk el a vörös kontúrtól, tegyünk egy kis kitérőt a lila irányában és egyenesen a kékhez érkezünk. A fekete ív valóságos energiakitörésnek tűnik, az erőszakos harc színterének, ahol a vörösök állnak az egyik oldalon, a lépésben hátráló kékek a másikon.” i.m. 40.

Így összegzi tapasztalatait: „Szín, vonal és szabadon áramló forma együttese hívja életre a drámai vizuális idiómát, mely kifejezi a szellem és az anyag közti antagonisztikus ellentétet, és lefordítja az elmúlt évek eszkatologikus hangulatát egy absztrakt, de közvetlenül megközelíthető képszimbolikára.”⁴⁵

Amivel még közelebb áll hozzám Kandinszkij, az a „zengő kozmosz” kifejezése, amely számára a „szabadon komponált formák és színek kapcsolatrendszerének eleven hálózatát jelenti, minden tematikus asszociációtól mentesen a festmény nyitott terében”. Erőssége volt a kifinomult színérzék mellett a grafikai ötletek japán kalligráfiára emlékeztető alkalmazása, ami az informel festészet előképének is tekinthető.

„A titokzatos kifejezése titokzatos eszközökkel. Hát nem elégséges ez? Nem ez a sürgető alkotási kényszer tudatos vagy ösztönös célja?... Megmutatni az emberfelettit az embernek – az ember által. A művészet nyelve ez.”⁴⁶ (mintha nem telt volna el sok száz esztendő, Arisztotelész és Platón melankóliáról való gondolatai visszaköszönnek: „...a költő és a filozófus nem az eljövendő eseményeknek, hanem a mélyben rejtőző igazságnak a feltárását segíti elő. A *jós* benne van abban, amiről szól, azt elszenved, nem semlegesen, nem kívülről viszonyul hozzá, és ezért mindenki másnál inkább képes bepillantani a rejtelmes létezésbe, amely a közönséges emberek számára minden rejtélyt nélkülöző adottság.”⁴⁷

A mű – valóság viszony Kandinszkijt is foglalkoztatta: „Egy műalkotás két részre tagozódik: belső és külső összetevőre. A belső elem önmagában véve a művész érzelmeit tükrözi. Ez hozza létre az alapvető érzelmi összeköttetést művész és szemlélő közt. Minthogy lelkünk a testünkben él, rendszerint csak az érzékelés szűrőjén keresztül képes befogadni az érzelmi rezdüléseket. Az érzékelés a híd az anyagtalan és az

⁴⁵ Kandinszkij, V.: *Pont és vonal a síkban*, Weimar 1926. Idézi Dűchting, i.m. 41.

⁴⁶ *Társaság második kiállításának katalógusa* 1910. Idézi Dűchting, i.m. 54.

⁴⁷ Földényi F. László, 1992. 26.

anyag (a művész), valamint az anyag és az anyagtalan (a szemlélő) közt. Érzelem-érzékelés-műalkotás-érzékelés-érzelem.”⁴⁸

Némelyik képén (*Et encore*, 1941, Bern, Kunstmuseum) a lebegő és szögletes formák zavarbaejtő szembeállítása azt a gondolatot sugallja, hogy a későbbi absztrakt festők kizárólag formalisztikus törekvései kitértek azok elől a kihívások elől, amelyek Kandinszkij művészetében fogalmazódtak meg. (szín-tér-mozgás-sűrítés-komponálás) Nincs kétségem afelől, hogy művészete nyitotta meg az utat az érzéki-nonfiguratív festészet kibontakozásához.

Kazimir Malevics

Malevics a szuprematizmus igazolásaképpen elítélte az ábrázoló jellegű művészetet, amit a természettől való lopásnak nevezett, és azt állította, hogy a művésznek „a súly, a sebesség és a mozgás irányának alapul vételével” kell alkotnia. Vajon ezek nem a természetből vett elemek? (a szerző) Ezeken a festményein a lebegés vagy a zuhanás meggyőző hatását idézik elő a sík háttérre helyezett síkidomok – a mélységi illúzió mellőzésével. Az egyes elemek viszonyából azonban néha átfedésekre lehet következtetni. Úgyhogy ha nincs is utalás tömegszerűségre, mégsem tisztán kétdimenziós kiterjedésről van szó.

A korai szuprematista festmények többsége, szigorú egyszerűségével, a *Fekete négyzet* egyenes leszármazottja. A későbbiek – átfedéseikkel és szabálytalan négyszögeikkel – már bonyolultabb képleteket alkotnak. Malevics azzal a dilemmával került szembe, hogy ha formailag összetettebbé fejleszti absztrakt képeit, akkor megnöveli asszociatív tartalmukat, és így már nem tolmácsolhatnak tiszta érzeteket. 1917 után festett képein visszatért az egyszerű struktúrákhoz, néha mindössze egy kereszt formára szorítkozva. Malevics számára a tárgynélküliség egyfajta kozmikus állapotot, a mindent egyesítő abszolútumot jelentette. Másutt elment az észlelhetőség határáig, amikor fehér alapra fehérrel festett, a festék anyagára bízva a zavarbaejtő térhatást. 1918-ban, amikor megfestette

⁴⁸ Düchting, i.m. 57.

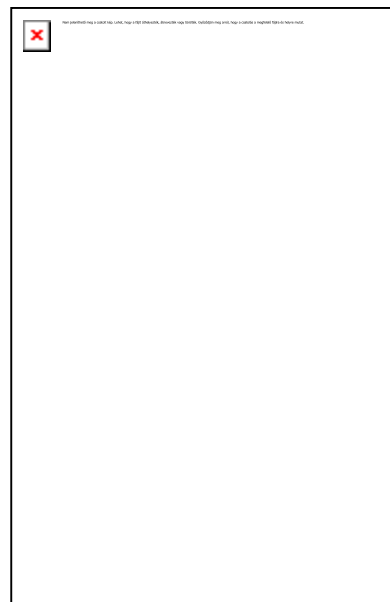
a *Fehér alapon fehér négyzetet* (New York, Museum of Modern Art), ez tulajdonképpen annak beismerése volt, hogy kutatásai zsákutcába jutottak. Alkotói útja olyan irányt jelöl, amely nem témája ennek az értekezésnek, jelentősége azonban vitathatatlan. Személyes értékelésem szerint azonban dogmává lett eszméje körülzárta magát.

Rodcsenko

Rodcsenko fekete képeinek egyszínű skáláján belül is különféle faktúrákat - köröket, ellipsziseket - alkalmaz, vagyis az egyik formának a másiktól való elszigetelésével egyfajta belső mozgást, a konstrukcióban immanens dinamizmust hoz létre. „Formai oldalról utasította el a táblaképfestészetet, a harmadik dimenzió és a mélység látszatát keltő mező helyett a lefestett, befestett tárgyat installálta, melyek így a *materialistának* nevezett törekvés kiindulópontjaivá váltak.”⁴⁹

Piet Mondrian

Holland festő. A *De Stijl* folyóiratban kezdte el művészetelméletének, a neoplaszticizmusnak a közzétételét. 1919-ben a következőket írta: „A valóban modern művész tudatosan absztrahál, a szépség megérzésének ösztönzésére; tudatában van a ténynek, hogy a szépségérzet kozmikus, egyetemes. – Érvelése szerint ezért – a modern művészet lemond a természetes formáról és a színről. Kifejezését a forma és a szín absztrahálásában kell megtalálnia, vagyis az egyenes vonalban és a pontosan meghatározott alapszínekben. – A maga végletes absztrakcióját a következőkkel indokolta: – Megfigyelhetjük, hogy a természetben minden viszonyt egy alapvető ellentétpár határoz meg: a



4. kép: Mondrian: *Bild I*. 1921.

⁴⁹ Páldi Livia: *A monokróm kaland*, In: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002. 8.

végletek szembeállítása. A festészetben ezt az alapvető viszonyt vízszintesekkel és függőlegesekkel *kell* ábrázolni, amelyek derékszöget alkotnak. Ez a kapcsolatrendszer a legkiegyensúlyozottabb valamennyi lehetőség közül... és magában foglalja az összes többi viszonyt.”⁵⁰ Hitt benne, hogy szigorú rendszere magában foglalja az összes lehetséges formaviszonyt, és egyetemes harmóniát fejez ki. Olyannyira, hogy amikor *Van Doesburg* 1925-ben áttért az átlós kompozíciókra, Mondrian elítélte érte, és kilépett a De Stijl csoportból. Ez az esemény szimbolizálja a dogmaszerű jelenségek és a modernizmus (formalizmus) kapcsolatát, vagyis a szabadság modern korlátozását.

A művészetelmélet e szerint nála dogmává vált, azonban tevékenysége által megoldott számos problémát, ami például Malevicsnek nem sikerült. A megoldás eszköze a rács, amely megjelenik *Albers*, *Reinhardt* és *Agnes Martin* művészetében is. *Rosalind Krauss* szerint a rács használatának a következményei a következők: „áthathatatlanosság a nyelvbe, a beszéd visszautasítása, a hierarchia, az irányváltoztatás hiánya, időbeni áthathatatlanosság, a hálózat védhetősége külső betolakodás ellen, a természet és a beszéd száműzése – amelyek eredménye a csend.”⁵¹ Sokaknak ez jelenti a művészet kezdetét (a művészet céltalanságának, autonómiájának kezdetét). „A művészet alapvető koncepció, megmagyarázhatatlan, mint az élet, definiálhatatlan és cél nélküli.”⁵² A rács azonban merev, nem enged új felfedezéseket, a munkák nem fejlődnek, amíg kötődnek a rácshoz. A rács használatával az eredetiséget az ismétlés (másolás) szorítja háttérbe. Az avantgárd művész szerint saját személyisége a mű eredetiségének garanciája. A képek eredetisége ebben az összefüggésben nem a művészet eredetiségének illúziója által keletkezik, hanem a képfelbontás eredeti helyzete által. A rács – ahogy azt Krauss elemzése bemutatja – megduplázza a vászonszintet, képi aspektusai az eredetiségnek. Koordinátákon keresztül

⁵⁰ *Művész Lexikon*, Corvina, Budapest, 1995./ *The Encyclopedia of Visual Art Biographical Dictionary of Artists*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd, London, 1983. 460–461.

⁵¹ Krauss, Rosalind: *From The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. And London, 1986, 151-70,

⁵² Schwitters, idézi Krauss, i.m.

megszervezi a felület geometriáját, metaforáját. Konfigurálja a folyamatosságot.

Mondrian számomra a *letisztulás* jelképes figurája.

Ennek az írásnak egyik célja elhelyezni és értelmezni saját munkáim formai és stílusbeli sajátosságait a magyar és az egyetemes művészettörténet folyamatában. Ebből a szemszögből vizsgálom azokat a jelenségeket, amelyekből bár nem merítettem, se nem forrásként, se nem technikai tanulságként nem alkalmaztam azokat, mégis valamiféle rokonság fedezhető fel azok és a saját eredményeimben. Ezért bár értékeit nem kérdőjelezem meg, nem érzek rokonságot Mondriannal, a konstruktivizmussal és bármely merev korlátozást hirdető törekvéssel.

Giacomo Balla

Olasz festő. A futurista festők kiáltványának aláírásakor már beérkezett művész volt, aki a sebesség és a fény absztrakt értékeinek megragadását kereste. A megtaláltnak vélt utat jelzi a *Kutya pórázon* (1912, New York, Conger Goodyear-gyűjtemény), amely a szerves és a mechanikus mozgás tanulmányozását tükrözi, majd a kozmikus mozgást kezdte vizsgálni (*A Merkur elhalad a Nap mellett*, 1914, Milánó, Gianni Matteoli-gyűjtemény).

Umberto Boccioni

A futuristákat foglalkoztató *lelkiállapot* lényegében a kor egyik sokat vitatott témája, a szimultaneizmus megjelenítése. A gondolat maga *Bergson* francia filozófustól ered, aki szerint az életet múltó, ösztönösen felfogott benyomások sorozatán keresztül éljük. Boccioni és a futuristák kissé szimplifikáló értelmezése szerint ez a pillanatnyi vizuális adatok, élmények egyidejű, egymás melletti és fölötti megjelenítését jelenti, ugyanakkor az agyban a különböző ingerekre létrejövő válaszok elmélyültebb vizsgálatát is.

Az érzékelés anatómiáját vizsgálni önmagában érdekes tanulmány, de az én felfogásomban nem elég. Az eredmény tudományoskodó, személytelen és ezért felszínes marad.

Robert Delaunay

A futuristákhoz hasonlóan felfedezte azt a gondolatot, amely szerint a külvilág tűnékeny, intuitív módon felfogott érzékeléseken keresztül jelenik meg a tudatban. *A Párizs városán* Delaunay nem azzal törődött, hogy úgy ábrázolja Párizst, ahogyan az a valóságban létezik, hanem a percről percre változó állapotokat kívánta megragadni: a nagyvárost uraló rohanást és feszültségeket egymást átfedő és megtört formákkal érzékeltette, amelyek között egy vasúti híd és az Eiffel-torony is feltűnik. A szimultaneitást a modern élet kimondottan találó meghatározásának tekintették, s Delaunay egy sor látképet festett a korabeli Párizsról, amelyek a sürgősség és a mozgás érzetét tolmácsolták (*Cardiff csapata*, 1912-13, Eindhoven, Van Abbe Museum). Festményeinek egyike-másika absztraktnak is tekinthető, de a kozmikus szimbolizmus feszültsége is állandóan jelen van bennük. A ragyogó fény-és színvilágot erősíti a „szimultán kontraszt”, a tér és időbeli elemek egymás mellé helyezése által keltett hatás, amelyben a színeké a főszerep. Delaunay és a *Duchamp fivérek* a fauve-festők színvilágát a kubista formákkal keverve láttatták ugyanannak a tárgynak a szimultán képeit akár egy időben, akár egymást követő pillanatokban⁵³. Átlépi tehát az időt és a teret is, azonban a szabadság érzetét tárgyiassága révén elveszti.

A szürrealista automatizmus

A 20. század elején a tudattalan társadalmi méretű felfedezése, Freud és Jung tanulmányainak hatására vagy azokkal egy időben, a kontrollmentes alkotói módszernek teremtett hátteret. A kép önelvűvé válása ezzel együtt teret nyitott a személyesség kiteljesítésének. A szürrealista automatizmus nem egyenlő a művi (irodalmi vagy illusztratív

⁵³ Művész Lexikon, 168.

elemeket összeszerkesztő) szürrealizmussal – gondoljunk csak *Dalíra* vagy *Magritte-ra*.

Joan Miro

Spanyol festő, keramikus és szobrász. A valóság talajáról sohasem rugaszkodott el teljesen. 1918-23 között festményei egyre különösebbekké váltak. Ennek oka majdnem mániákus megfigyelése, a közönséges tárgyakról alkotott látomásos képzetek és a kifejezés intenzitása. Olyan műveiben, mint a *Felzárkóztott föld* (1923–24, New York, Solomon R. Guggenheim Museum) kifejezetten előtérbe került a fantázia és az irracionális. 1924-ben csatlakozott a szürrealistákhoz, akik arra buzdították, hogy képalkotásában támaszkodjék a fantáziájára és az álmaira (*Bobócfarsang*, 1924–25, Buffalo, Albright-Knox Art Gallery). 1925–27 között *Miro* a szürrealisták automatizmus-elméletére alapozva ösztönösen és gyorsan kivitelezett „álom-festményeket” alkotott, amelyek már az absztrakció határát súrolták. Ezekben kezdte kialakítani kozmikus és szexuális jellegű jelekből álló formakészletét, amely későbbi műveinek jellemző vonása lett. *Miro* festményei 1960-tól absztrakt figurációk, amelyekben leleményes expresszivitással alkalmazta saját egyéni jel-nyelvét. Szokatlan technikák sokaságával kísérletezett, többek között szakítással és égetéssel. Hatása a második világháború utáni művészetre – elsősorban az absztrakt expresszionizmusra – számottevő. Jel-és motívumrendszere a maga konkrétságában szerintem gátolta a még teljesebb szabadság elérésében.

Jean/Hans Arp

Jellemzői az egyszerűsített, aszimmetrikus, organikus, absztrakt, de a természetet idéző formák, a spontán, töretlen körvonalak, a tiszta és szűkszavú formálás, a szabad kompozíció, a mozgás érzete és a könnyedsége is. A dada híveként nem tisztelte az európai művészet általánosan elfogadott eredményeit. Különféle anyagokkal és technikákkal kísérletezett: automatikus írással költeményeket alkotott, és kollázsait a

véletlen közreműködésével készítette. Hangsúlyozta a tudatalatti fontosságát, hitt az új és tiszta szépségben, amely a művész tudatosságával szemben a szabadságot hirdeti. Megérezte a primitív, organikus formakinccsel élő absztrakt művészet teremtető erejét, amelyet a természettel egyenrangúnak tartott.

Paul Klee

Soha nem lett absztrakt, mégis hatása jelentős az absztrakt festészetre. Sokrétű kutatásai közt helyt kaptak a festészet terén végzett formai kísérletei, amelyek növekedést és mozgást fejeznek ki a vonal és a sík segítségével, emellett mitológiai igazságokat közölt bonyolult nyelvezettel.

Yves Tanguy

Francia festő. 1925-ben csatlakozott a szürrealistákhoz. Érett munkáin érzékletes, képzeletbeli tájak jelennek meg, amelyek tengerpartot, sivatagot vagy tengeröblöt idéznek fel (*Nyár és remény négy órája*, 1929, magángyűjtemény). A mély távlatú teret – Arp, Miro és Picasso hatásáról tanúskodó – háromdimenziós, biomorfikus formák népesítik be, s ezek későbbi műveiben túlsúlyosan jelennek meg. Visszafogott színek, csend és nyugalom jellemzik műveit, amelyeken a modern, absztrakt formanyelvet és a kimunkált, akadémikus stílust egyesíti.

Stanton Macdonald-Wright

Amerikai festő. Kezdetben Párizsban élt, ahol színelméletet tanult. Később *Morgan Russellel* kidolgozta a *szinkrómia* elméletét. Közös kiállított festményeik szinkromista kompozíciók, olyan formák egymás mellé helyezésével megszerkesztve, amelyek színe a spektrum különböző részeiről származott.

Arsile Gorky

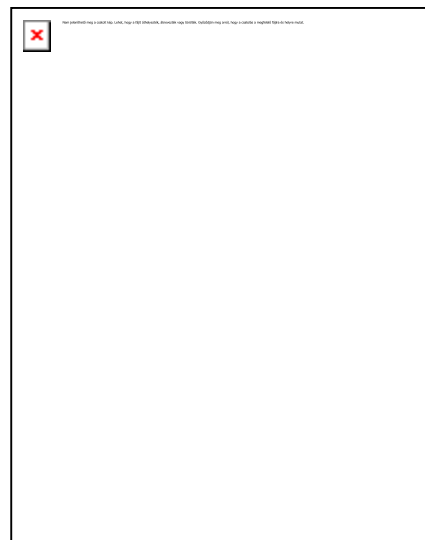
Amerikai festő, aki kulcsszerepet játszott az absztrakció és a szürrealizmus összeolvasztásában, és így az új stílus, az absztrakt expresszionizmus előkészítésében. Festményei nyitottságukkal Kandinszkij 1914-es munkáira emlékeztetnek, és absztrakt jellegűek.

Mark Tobey

Az 1940-es évek közepére festészete teljesen absztrakttá vált. Érett stílusát apró kalligrafikus jelekből és gesztusokból kimunkáltan felépülő formák és fényteli, derűs effektusok jellemzik. Bizonyos értelemben az absztrakt expresszionisták elődje volt.

Hans Hartung

Német származású francia festő. Festészete a harmincas évek közepe táján öltötte magára azokat a jellegzetességeket, amelyek az ötvenes években híressé tették: a ritmusos kalligrafikus stílust és az automatizmust. A munka megkezdését bizonyos ideig tartó meditáció előzi meg. *Hartung* a párizsi iskola tagjai közül a *lírai absztrakció* legkiemelkedőbb művelője.



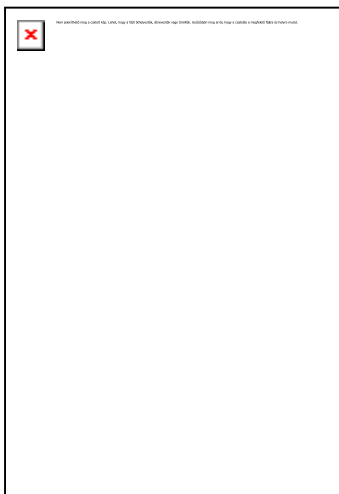
5. kép: Hartung, H.: T, 1956/59.

Emilio Vedova

„Vedova festői tereinek feldolgozásakor a barokk emlékek biztosítják az illúzióközeli mélységérzetet.”⁵⁴

⁵⁴ Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980* Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001. 44.

Pierre Soulages



6. kép: Soulages, P.: *Peinture*, 1953. június 29.

Francia festő. 1947-ben születtek első nonfiguratív alkotásai, világos háttéren összekapcsolódó fekete ecsetvonásokkal. Képeire mind szélesebb, erőteljesebb gesztusokból születő formák voltak jellemzők. Később megjelent munkáin a kék, vörös és barna szín, de a fő architekturális szerkezetet továbbra is a fekete adta. Az alap néha teljesen eltűnik, vagy csak a fénye tör át az összefonódó formák között, de a művész a térbeli mélységet mindig érezteti.

Nicolas de Staël

Francia festő. Festményeinek legjellemzőbb vonása a világító színek. A festéket többnyire festőkéssel rakta fel. A negyvenes évek elején képei absztraktak és geometrikusak voltak. Fokozatosan tért át a szabadabb absztrahálásra, majd az ötvenes évek elején csendéletek, alakok és tengeri tájak figurális ábrázolására (*Hajó*, 1954, Edinburgh, Scottish National Gallery of Modern Art).

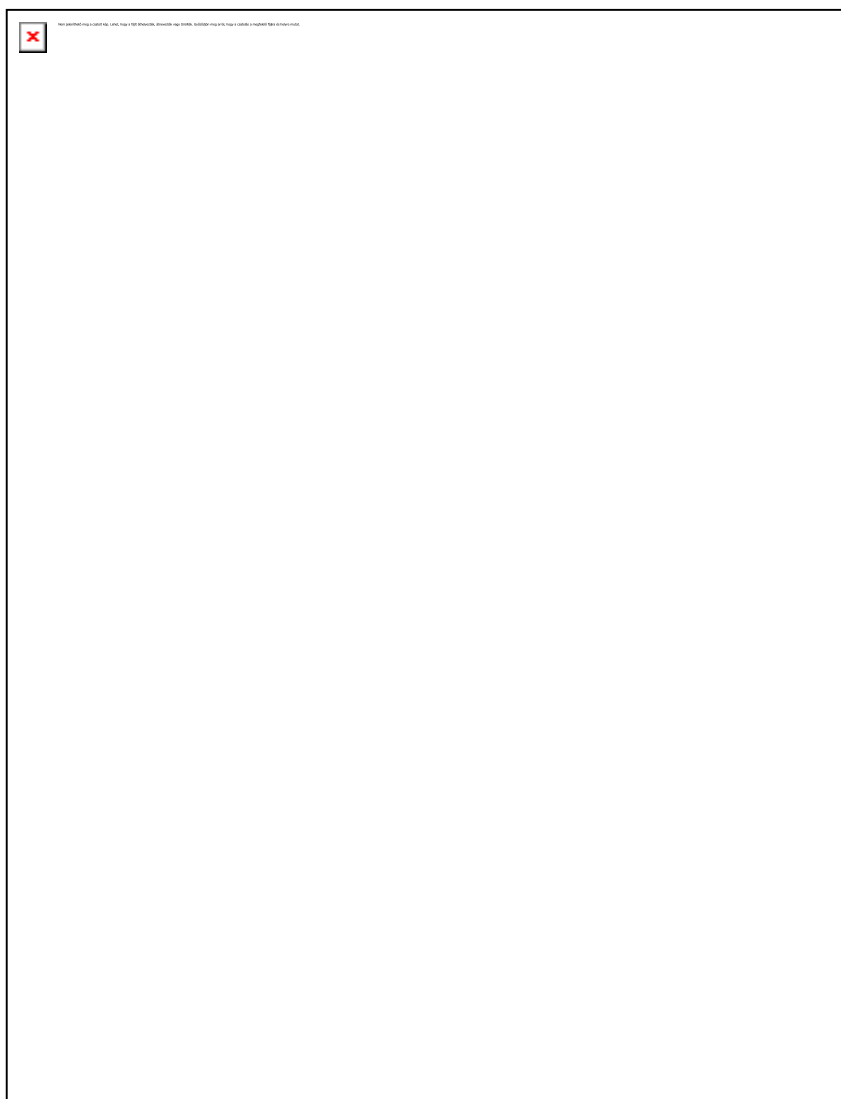
Informel és absztrakt expresszionizmus

A Második Világháború után kialakult absztrakt irányzatokra jellemző a „felszabadulás az avított szabályok uralma alól, a formalizmus csapdájából, a konformizmustól, ami az absztrakció álruhájába öltözött.”⁵⁵ „Újromantikának is nevezhetnénk, mivel az absztrakt expresszionizmus visszautasítja az optimista-racionalista-technicista felfogást, s újra az Ént állítja az alkotás középpontjába, kiábrándulva a kollektívizmus eszméiből. A húszas évek technikaimádata számára éppen az ellenkezőjét jelenti; s a fasizmus demagóg kollektívizmusa mindenfajta kollektívizmustól elidegeníti. Számára az Én az egyetlen, ami nem kompromittálódott az

⁵⁵ Aknai Tamás: i.m. 44.

elmúlt évtizedben. Az absztrakt expresszionizmus a magányos Én művészete. Szemléletét heroikus pesszimizmus és befelé fordulás hatja át.”⁵⁶

A korszak esztétikáját *Karin Thomas* így összegzi: „A színes vonalak hálózatának káosza saját totalitásában egy határtalan kreatív értéket nyilvánít ki, mivel egyfajta esztétikai érték jelenik meg a káoszban megnyilvánuló rend és a deformáción keresztül ható megformálás által.”⁵⁷



7. kép, Schumacher, E.: *Räumliche Trennung*, 91 x 74 cm. 1955.

⁵⁶ Hegyi Lóránd. *Avantgard és transzavantgard*, Európa K. Budapest, 1986. 467.

⁵⁷ Thomas, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. 209.

Jean Fautrier

Francia festő. Az informel egyik vezéralakja. Fautrier vastag festékrétegei régi hagyomány szerinti festményanyagból készültek, miközben fokozatosan rétegződve és elnehezülve szinte átformálják a tárgyat és illuzórikusan a festett képnek a valóság szilárdságát és súlyát kölcsönzik. „Fautrier anyaga olyan, amit egyszerűsíteni nem, de folytatni és továbbbonyolítani lehet újabb és újabb lehetséges jelentések foglyul ejtése,



8. kép: Fautrier, J.: *Geiselkopf*

elsajátítása révén, a valóság egyes aspektusainak vagy pillanatainak a bekebelezésével, élmények únos untig való felfalásával; és főleg azzal, ha az ember a saját festői genezisében rátalál egy magasröptű irodalom, egy kimunkált költői választás motívumaira. Ahogy növekszik és érlelődik, fokról fokra egyre inkább kimutatja történelmi eredetét, azaz felfedi igen hosszú hagyományban gyökerező, teremtettségi és rafináltsági jellegét, míg végül a kép saját szubsztanciájává válik: ugyanez az anyag, amelynek fizikai realitásképe – a szellem életének egyik fő alkotóeleme – soha nem tudna jelenséggé átalakulni, sőt tán egyszerűen létezni sem. Szóval olyan anyagról van szó, amelynek létezését és látszatát az idealizmus és a realizmus még nem választotta el. Fautrier anyaga érzékeny, mint a testünket alkotó élő hús, tele az erkölcsi élet nyugtalanságával és elhatározásaival; nem álcázza magát, fizionómiája van, melynek redőibe, a hirtelen sápadásokba és pirulásokba, belevésődik egy emberi élet tapasztalatának, mint minden történelemnek, hol nyomorúságos, hol fenséges történelme.”⁵⁸ Fautrier anyagköltészete, a teljességhez való viszonya közel hozza saját művészeti felfogásomhoz, talán azért, mert ugyan hirdette az anyag önmagában rejlő valóságát, mégis alkati sajátosságai miatt minden műve egy másik valóságot is sejtetett és minden lépését mélyen áthatotta a személyesség.

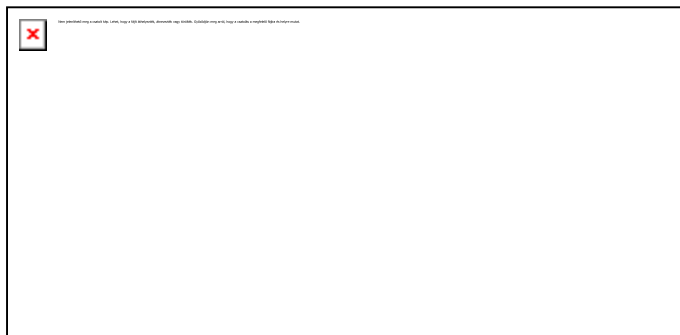
⁵⁸ Argan, Giulio-Carlo: *Anyag és emlékezet (Fautrier)*, Műcsarnok, Budapest, 1996. (Apollinaire kiadó, 1960) 35-50.

George Mathieu

Mathieunél a festés művelete olyan izgalmas volt, hogy a nyilvánosság számára is lehetővé akarta tenni az élvezetet. Művei nem közvetítenek önmagukon túlmutató tartalmat, fizikai mozgások lenyomatai. Így a személyes és a személytelen érdekes kettőssége jellemzi metódusát.

Antoni Tàpies

Mathieuvel ellentétben Tàpies érzelmei csendes és meditációra serkentő természetűek. „Festői történései archaikusak, melankóliájuk mai. Idegenszerű a méltóság, a komorság, ami a közegük, és mégis pozitív ellenanyagokat bocsátanak ki a megfoghatatlanná váló, az embert elbizonytalanító univerzum, a magfúzió, az űrutazások, a géntechnológia,



9. kép: Tàpies, A.: *Papier n0 13* 1969 89,5 x 171 cm

futurológiai projektek virtuális rögtönzéseivel szemben. Tàpies múltba fordító *ellenképeket* teremtett, a gondolkodó és érzelmes ember acsarkodásaként a nyughatatlan high-tech

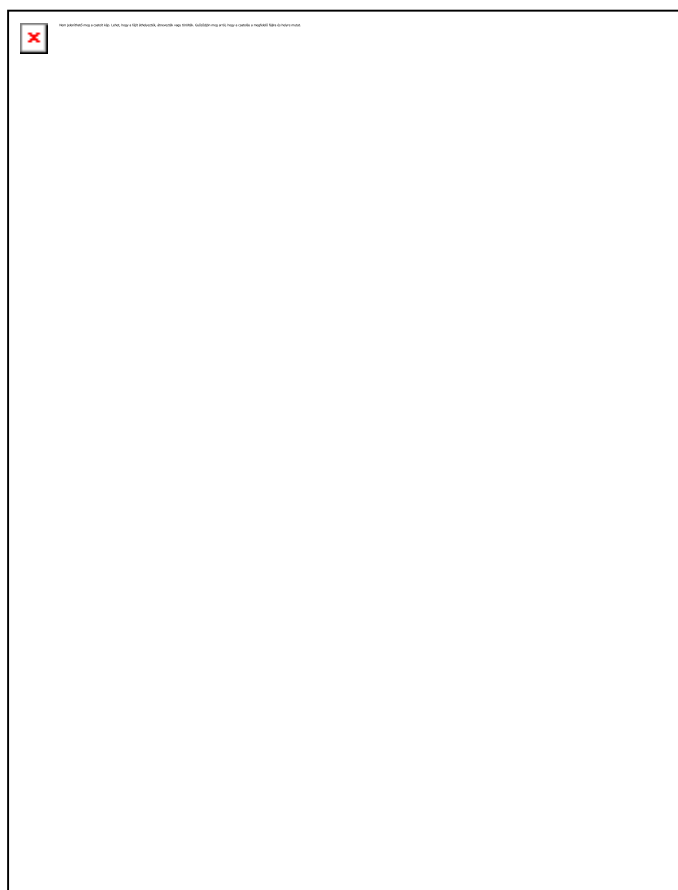
eufóriával és a jelentéktelenségek áradatával szemben, amelyektől – tudta, tapasztalta – sokan szenvedtek már a maga korában is.”⁵⁹ Művészetét Hegyi Lóránd „a zárt, autonóm és a szubjektív műtípus közötti átmenetként”⁶⁰ értékeli. Érzelmei, alkata és művészi intelligenciája révén került közel hozzám művészete.

⁵⁹ Aknai Tamás: i.m. 54.

⁶⁰ Hegyi Lóránd, 1986. 258.

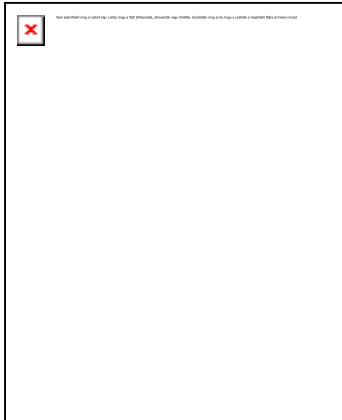
Ernst Wilhelm Nay

Tevékenysége a német expresszionizmusban gyökerezett, hatott rá *Kirchner* és *Munch* festészete. A színek, dinamikus formák, a térillúzió mind részei voltak talán *túlzottan megszerkesztett* képeinek.



10. kép: Nay, E. W.: 1945. olaj, vászon

Wols



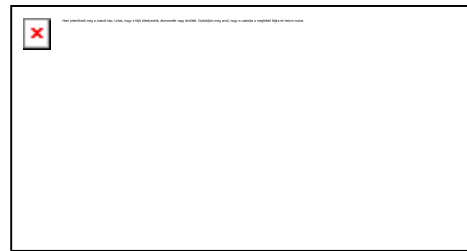
11. kép: Wols: *Kék fantom*,
1951. 73 x 60 cm

Wolfgang Schultze a festészetnek addig ismeretlen nyelvét mutatta meg. Nem fejlesztő kísérletezéssel jutott el eredményeihez, hanem, mert művei transz közeli érzelmi és lelki állapotokban készültek. Munkáin olyan értékrend tükröződik, amelyet magam számára is ismerősnek látok. Visszahozta az érzékiséget a festészetbe. Az érzés lázad a racionális, kiszámított objektivitással szemben. Egyetlen fogódzóként a személyiség áll művészetének kiindulópontjában és végcéljában.

Franz Kline

Amerikai.

Legismertebbek nagyméretű, fekete-fehér képei, amelyeken fehér háttérre érdes, erőteljes formákat festett feketével.



12. kép: Kline, F.: *Hazelton*, 1957.

Sam Francis

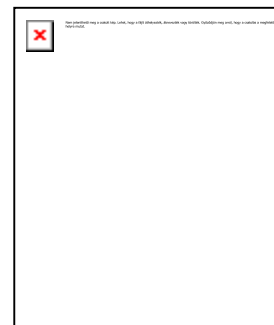
Festészete a sűrített kompozíciójú, absztrakt expresszionista művektől a semleges középponttal vagy nagy szürke felületekkel megfestett, csak a szélek történéseitől megelevenedő képek felé haladt. A tasizmust vetíti előre.

Adolph Gottlieb

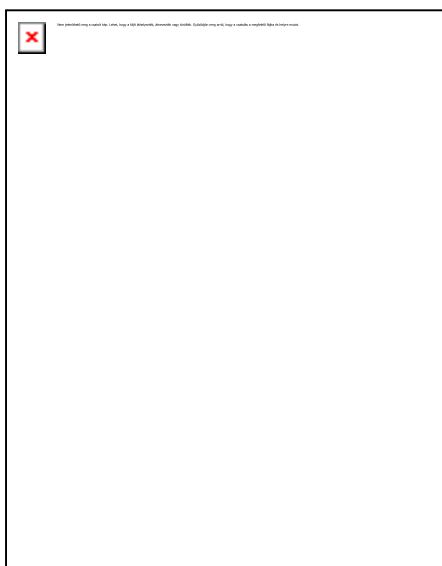
Hatással volt műveire az ősi hieroglifák és az amerikai indiánok művészetének vizsgálata. 1941-től *piktográfiáknak* nevezi műveit: olyan vizuális jelenségek megalkotására törekedett, amelyek érzéseket közvetítenek – bármiféle figurális ábrázolási eszköz igénybevétele nélkül.

Willem de Kooning

De Kooningot a tárgyak szétválása és átfedése foglalkoztatta, és arra törekedett, hogy a tárgyakat körülvevő teret hangsúlyozza. Olyan festésmódot keresett, amely lehetővé teszi „a kép nyitva tartását minden új és váratlan impulzus számára és azt a módszert, amelynek segítségével képes lesz arra, hogy meg is tisztítsa a hagyományos képet a rátapadt nagy mennyiségű manierizmustól.”⁶¹ De Kooning elutasítja a tér és tömeg tagadását, miközben ragaszkodik a felülethez is. Figurákat fest, de vonzódik a nem egyértelmű, dinamikus és meghatározhatatlan formákhoz. Organikus felületegységei szüntelenül mozognak. A figurák és a



13. kép: De Kooning, W.: *Suburb in Havana*, 1958. 80 x 70 cm



14. kép: Pollock, J.: *Eyes in heat*, 1946.

háttér olyan rétegekben rejtőznek, amelyek egymás előtt és mögött egyszerre helyezkednek el. Európai kultúrája és érzékenysége megvédte attól, hogy egy meghatározott dogma rabjává válják.

Jackson Pollock

Pollock a konkrét élményeket igyekezett elszigetelni, kiküszöbölni, és úgy teremteni meg a tudatalatti képeit, hogy az emlékképek ne befolyásolják. Ez a szürrealistákéhoz nagyon hasonló felfogás – a tudatalatti mint szimbolikus hasonlatok kútja – nagyon eltérő eredményhez vezetett: a tudat előtti érzékelések megjelenítéséhez. Ez megváltoztatta a festő és vászon viszonyát, aminek Pollock legendás festői gyakorlata talán a legismertebb példája. A padlóra leterített, kifeszítetlen vászon, a legkülönbélebb szerszámok használata, a folyékony festék csöpögtetése, a *festék-idegen* anyagok (homok,

⁶¹ Aknai, i.m. 117.

üvegtörmelék) vászonra szórása, a képfelület minden oldalról való megdolgozása, a *képbe belépés* nem afféle felületes csínytevés, hanem igencsak nagyhatású, radikális szemléletváltozás. A tudattalan szerepének előtérbe kerülése rendkívül jelentős volt Pollock számára; a szürrealisták automatizmus-elméletét mind fizikai, mind művészi értelemben végletes következetességgel ültette át a gyakorlatba.⁶² „Pollock számára a festészet spontán szabadságigény, az önkifejezés arénája, mező, amely az alkotó cselekvést dokumentálja a figyelmet a festés folyamatára irányítva. A létrejött mű az egzisztenciális dráma efemer terméke. A vászon összefolyik a testi erő, a mozgás határaival, és egyben a vásznon tett mozgások térképévé válik.”⁶³ A gesztusfestészetben megjelenő mozgás más minőséget képvisel, amennyiben formalista útkeresésnek vagy a kontrollálatlanság kiteljesedésének tekintjük. Megfigyelhető a személyességtől való távolság tudatos kiépítése, még akkor is, amikor a kiindulópont – az aktív alkotói mozgás – a lehető legszemélyesebb.

Robert Burns Motherwell

A new york-i absztrakt expresszionista csoport legfiatalabb tagja az 1940-es évek elején összekötő a New Yorkba emigrált szürrealisták és a modern amerikai festők között. Művészete nem illeszthető sem Pollock, sem De Kooning expresszionizmusának, vagy *Rothko* és *Barnett Newman* color-field painting irányzatának kategóriájába. Motherwell munkái erőteljes alakzatokból állnak, amelyek többnyire automatikus firkálgatások termékei, s amelyeket tudatosan fejlesztett tovább (*Pancho Villa, elevenen és boltan*, 1943, New York, Museum of Modern Art). Témáit és szimbólumait mindaddig növeli, sokszorozza, tömöríti és kiegészíti, amíg végül betöltik az egész képfelületet.

Mark Rothko

Korai művei expresszionista jellegűek. Egyéni stílusa csak a negyvenes évek végére kezd kialakulni. Kezdetben *rongyos* szélű formákat

⁶² Fitz Péter, http://www.btmfk.iif.hu/970424_h.html

⁶³ Páldi Livia: i.m. 8.

kapcsolt lazán össze absztrakt kompozíciókká. Képein bizonytalan-elmosódott szélű téglalapok úsznak-lebegnek, meghatározhatatlanná téve a figura-háttér viszonyt. Egymással nem érintkező négyszögeivel – alapozatlan vásznat itatott át terpentín állagú festékkel – és a figura - háttér viszony finom felfüggesztésével Rothko a lebegő hatás mestere.

Barnett Newman

Amerikai művész. Az 50-es években Rothko mellett vezető szerepet játszott. Az absztrakt expresszionizmustól fokozatosan tért át a gondolatibb, visszafogottabb, lírai *color-field* (színes képmező) festészetre. 1944–45-ben a szürrealista automatizmus módszerével festette absztrakt képeit. 1948-tól eltűntek a szürrealista elemek, és helyüket a megosztott téglalapokból álló lapos képfelületek foglalták el. Tökéletesen kidolgozott színmezők haladnak vízszintesen a képsík teljes szélességében. Newman festészetének témája a teremtés első pillanata, „amikor az üresség megadja magát a relatív formák első, bizonytalan sugallatainak.”⁶⁴

Clyfford Still

Egyike volt a legkorábbi és legkitartóbb absztrakt expresszionista művészeknek. Eltérően a csoport tagjainak többségétől, nem költözött New Yorkba. 1941-ben radikálisan szakított a hagyományokkal, amikor a kaliforniai Oaklandben dolgozott. Ekkori műveiben már ott vannak érett korszakának jellegzetességei. Elveti a kubizmus lélektelen, strukturált terét és a szürrealizmus irodalmi háttérét egy kétdimenziós, lapos felület kedvéért, amely szinte romantikus, szaggatott formákból és színekből áll össze⁶⁵. „Az *euklideszi* börtön ellen lázadva próbált a képtér limitáltságával valamit kezdeni... A kérdésre festői választ keresett: vonalakkal, melyek kívülről érkezve szelik át a négyzetes vásznat, illetve foltokkal, melyek nem érnek véget csupán fizikálisan a vászon széleinél.”⁶⁶

⁶⁴ Newman, idézi: McEvelley: *Seeking the Primal Through Paint the Monochrome Icon, The Exile's Return*. Cambridge University Press, 1990. 41.

⁶⁵ 1957-D No 1, 1957, Buffalo, Albright Knox Art Gallery

⁶⁶ Páldi, 2002. 9.

A festőiség utáni absztrakció

A *Post-painterly Abstraction* az ötvenes-hatvanas években az USA-ban kialakuló irányzat, amely ellentétben az absztrakt expresszionizmus *biteltelenné* váló szubjektivitásával, illetve a *túlfűtött* fenségességgel, anti-expresszionista lehetőségként jelent meg. A jelenség emlékeztet az avantgárd törekvésekre amennyiben valami máshoz képest, azt elutasítva fogalmazza meg önmagát. Célja a festészet lehető legteljesebb redukciója addig a pontig, amíg az még festészet marad. Önfeltárás helyett tényfeltárássra, a személyesség helyett a materiális értékek lehetőségeire koncentráltak.

Reinhardt (1957.) 12 pontja mindennél többet mond: „No texture!” – kezdi. És végig, mind a 12 pont *No*-val indul;

- „1. Semmi textúra. Ez naturalista vagy mechanikus, ráadásul vulgáris minőség.
2. Semmi ecsetnyom vagy kalligráfia. A kézírás személyes, rossz ízlésre vall.
3. Semmi vázlat, előrajzolás. Minden legyen eleve készen az elmében.
4. Semmi forma. »A végső szépnek nincs alakja már.«
5. Semmi dizájn. »Minden dizájn.«
6. Semmi szín. »A szín elvakít.«
7. Semmi fény...
8. Semmi tér...”⁶⁷

A festészet utáni absztrakció képviselői elutasították a kép mögöttes jelentését és önmagára utaló festészet létrehozására törekedtek. Három irányzat jellemzi *Post-painterly Abstraction*ot: a *Hard-Edge*, a *Color-Field* és az átmenetinek tekinthető *Stain-Painting*. A greenbergi letisztulás filozófiája ebben a közegben abszolút értékévé válhatott.

⁶⁷ Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)*, Balkon, Budapest, 1999/11-12.

Helen Frankenthaler

Amerikai festő, az egyik legeredetibb és a legkövetkezetesebb abból a nemzedékből, amely az 1950-es években, az absztrakt expresszionizmus csúcsteljesítményeit követően érett művésszé. Festészete kezdettől fogva nyitottabb az absztrakt expresszionistákénál. Kialakította *soak-stain* (áztatásos folt) technikáját, amellyel híg festékekből lírai tartalmú és igen nagy gonddal kialakított foltegyütteseket helyezett a viszonylag üres vászonra. Ezt az eljárást alkalmazta később *Kenneth Noland* és *Morris Louis* is. Művészete (még) személyes, rendkívül érzékeny.

Kenneth Noland

A minimal art egyik legismertebb képviselője. Többféle stílusban dolgozik, a cél tisztán optikai, a megvalósítás mellőzi a rajzot, a vonalat, a tónusokat és a mélységi hatást; a festmény a képfelület színezésére szorítkozik. 1958-tól tanulmánysorozatba kezdett. Új motívumai eltérő színek kombinációiból megalkotott koncentrikus körök – *céltáblák*. 1962-től *Frank Stelláboz* hasonlóan a formázott vásznak használatának egyik kezdeményezője volt.

Morris Louis

Érett stílusát nagyméretű festményei képviselik. Jellegük absztrakt, érzelmi töltésük többnyire lírai. Fátylak című festménysorozatában a színek ék alakú folyamatokban, illetve foltokban árasztják el a vásznat és szitanyomatra vagy akvarellre emlékeztető hatást keltenek. (*Nyugalmi pont*, 1958, Washington, D.C., Joseph Hirshhorn Museum). Pályafutásának végső szakaszában a színek elkülönülnek, és vagy párhuzamos csíkokban helyezkednek el a fehér vászon sarkában, vagy függőleges vonalakban és sávokban futnak egyenesen végig az egyébként üres felületeken.

Jules Olitski

Orosz származású amerikai festő. Az 1960-as évek elején nagyméretű absztrakt képeket készített fröcsköléssel. 1965-ben kezdte el a

szórópisztoly használatát; jellegzetes szórt képein kézi festéssel adott hangsúlyokat a széleknek és a színtelületeknek. Az 1970-es években érkezett el a gesztusfestészet módszerével megoldott vastag festékfelületek alkalmazásához.

Magyar jelenségek

„A nyolcvanas évek közepére készült el az a művészettörténeti és – elméleti híd, melyen a magyar modernizmus átkelhetett az áhított *túlpartra*, ahol a multinacionális elitművészet építményei, az egykori avantgárd értékek őrzésére, kezelésére és forgalmazására szakosodott intézmények magasodtak.”⁶⁸ *Andrási Gábor* tanulmányának analógiájára a hazai avantgárd és neoavantgárd törekvések négy pillérét vizsgálhatjuk

1. aktivizmus, dadaizmus és (mindenekelőtt) konstruktivizmus: a Kassák-kör művészete a tízes évek végétől a húszas évek közepéig, de leginkább 1920-1925 között;
2. szürrealizmus és nonfiguráció: az Európai Iskola, majd az ex-bauhausler Kállai Ernő szervezte csoportok tevékenységében összegződő tendenciák a harmincas évek végétől a negyvenes évek végéig, de leginkább a világháborút követő rövid polgári konszolidáció éveiben, 1945-1949 között;
3. neoavantgárd – hard egde, pop art, új figuráció: az IPARTERV és a Szürenon-kiállításokban manifesztálódott törekvések kiszélesedése a hatvanas években, de leginkább 1966-1969 között;
4. transzavantgárd, új festészet – az új szenzibilitás jelensége és holdudvara: a hatvanas évek neoavantgárdjának és a két évtizeddel utánuk pályát kezdők generációjának fúziójából szervezett mozgalom, az elsősorban Hegyi Lóránd koncepcionálta, hazai és nemzetközi kiállítások a nyolcvanas években, de leginkább 1984–1988 között.

⁶⁸ Andrási Gábor: *A modernizmuson túl*, <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-andrasi.html>

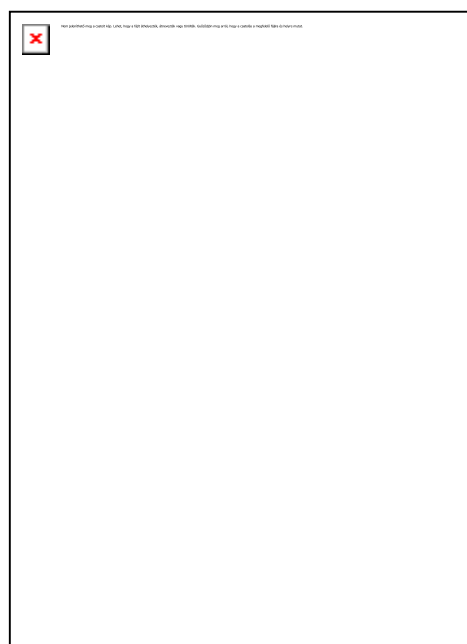
A felsorolt jelenségek között és azok árnyékában akad néhány magyar művész, akinek tevékenységében találhatók olyan elemek, megnyilvánulások, erőfeszítések, amelyekhez rokonságot érzek, vagy az érzéki festészet vonulatába tartoznak, és amelyekből a következőkben válogatok.

Korniss Dezső csorgatásos festészete

A csorgatásos festészet /drip painting/ kifejezés elsősorban technikai megjelölés az 50-es években. Korniss Dezső nonfiguratív kalligrafikus és csorgatott festményein is megtaláljuk a jelenséget.

„A kalligráfia: állapot-líra. Az állapoton van a hangsúly. A képek közötti differencia éppen az eltérő állapotból adódik, abból, hogy milyen állapotban van az ember. Nincs két ugyanolyan állapot. A kép az állapot közvetítője.”⁶⁹

„Korniss kalligrafikus absztrakciója nem a látvány fokozatos jelzéssé való festői átírásának útját járja be, hanem maga teremt minden természeti-tárgyi-figurális látványtól független, önálló szellemi valóságot, melynek esztétikai funkciója a műalkotás elvont-spirituális üzenetének képi közvetítése.”⁷⁰



15. kép: Korniss Dezső: *Vörös-fekete kalligráfia*, 1959.

⁶⁹ Korniss Dezső, idézi: Hegyi Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 160. és 108.

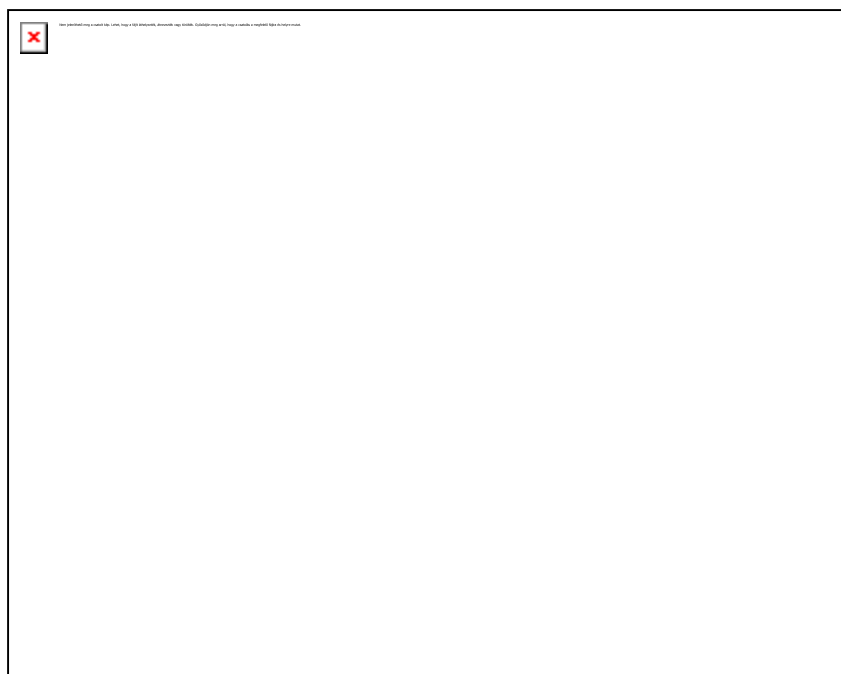
⁷⁰ Hegyi L., 1982.

Csáji Attila

Csáji a hatvanas években készített sorozataiban az informel anyagkezelését, vízszintes sorokba rendezett kalligrafikus jelek létrehozásában alkalmazta. *Megdermedt gesztusokat* alkotott, melyeket színek helyett az oldalról jövő fény artikulált.⁷¹ *Csáji* egyik versében fogalmazta meg a szellem és a fény viszonyát:

„A valóságot tűnékeny képe idézi
És e tűnemény valósága
A fény
A megfoghatatlan érzékelhető
A megfoghatatlant érzékeltető
A fény mely a létünk
...mely a befelé végtelen tér
mélységéből
belőlünk árad”

Az *Üzenetek* sorozat a magyar absztrakció érzelmes vonulatához kapcsolja. Később arra törekszik, hogy a személyes gesztusok által létrejövő művek *önértékűvé, dologgá, maradvánnyá* váljanak – s így a személyességet az objektív képstruktúra háttérbe szorítja.



16. kép, Csáji Attila: *Kőtábla helyett III.* 1988.

⁷¹ Hegyi Lóránd: *Csáji Attila*, monográfia, Budapest, 21.

Hencze Tamás

Hencze a gesztust elidegeníti automatikus eredetétől és szigorúan műtörténeti emblémaként értelmezi. A minimalizmus és az akciófestészet karakterisztikus alakzatai Hencze posztgeometrikus kompozícióiban egyidejűleg idézetekként és felcserélhető formaelemekként működnek.

Mozgással foglalkozik. Gesztusait kimerevítő képein racionálisan felépített módszerekkel dolgozik. A személyességnek azonban e felfogásban kevés szerep marad.

Az 1945 és 1980 közötti időszak magyar avantgárd törekvései politikai töltettel rendelkeztek. (A politikát nyilván nem a művészeknek kell számon kérni.) A torz magyar valóság érdekes helyzetet hozott: megjelentek a dogmatikus politika által meghatározott magyar valóság ellen lázadó művészek, akik a nyugatról romantikusan titkos, esetleges csatornákon beszűrődő információk hatására reagáltak. Lázadásuk forrása az a modern művészet, amit ma már a legtöbben dogmatikusnak értékelnek éppúgy, mint a lázadást kiváltó kelet-európai feltételeket. Kisebb korlátozottság felől egy tágabbat szemlélve ugyanis az már-már szabadságnak látszott.⁷²

Nádler István

„Egyike azoknak a festőknek, akik a modern magyar művészet meg-megszakadó történetében a folyamatosság újrateremtését jelentik. A lírai absztrakciótól, a kassáki konstruktivista hagyományokon át eljutott a monumentálisan drámai, összegző igényű festészetéig. A festészet magánvaló feladatain túl két tényező volt és van talán a legnagyobb hatással művésze alakításában: a zene és a táj. Persze mindkettő nagyon áttételes

⁷² „A zárt térben kibontakozó művészet nem utolsó sorban a szellemi ellenállás demonstrációja volt, és mint ilyen nem belső rétegzettségét és sokszínűségét artikulálta, hanem valamiféle egységre törekedett, legalább is etikai egységre. A Kádár-korszak magyar művészetében könnyen egybemosódott az etikai és az esztétikai érték. Az egyes életművek belső színvonal ingadozásait még észrevenni sem illett, nemhogy szóvá tenni; aki erkölcsileg vállalta a hivatalos világgal való szembenállást, annak művészi színvonala a második nyilvánosság körében sem igen vált a szorosabb kritikai elemzés tárgyává” Forgács Éva. *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*. in *A modern poszt-jai*, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 1994. 16- 17.

módon határozza meg festészetét, inkább szellemi kapcsolódásokról beszélhetünk. *Bartók* zenéjén keresztül jutott közelebb a népművészet formavilágához, ezen keresztül az archaikus művészetéhez, talált rá az archaikus ember alkotó léptékére. *Steve Reich* zenéje, a minimál zene pedig a spontán festés, a szabad komponálás nagy lehetőségét teremtette meg számára.

Nádler művészetének rövid leltárában fontos szerepet játszik egy festészettörténeti motívum. Erről így beszélt: »Malevicsnél a forma volt az aktívabb, s a tér, a szuprematista tér a passzív. Én ezt megfordítottam, s a teret sűrítettem egy gesztussá, ami alul a paralelogramma alját megnyomta és így egy torz paralelogramma jött létre. Nagyon érdekes módon ez annyira kötődött a korábbi, geometrikus munkáknál – plasztikus átló és társai – kialakult formákhoz, hogy aztán a későbbiek során, folyamatosan ezt a jelszerű formát megtartottam. Ez 85-ben alakult ki, és a mai napig ezt használom, ebben gondolkodom.«⁷³

Keserü Ilona

Keserü Ilona kiállítási katalógusában *Mezei Árpád* így közelíti meg a festő törekvéseit: „Az optikai valóság testtelen. A lét testisége, dologi természete a testérzések és a tapintás kialakulásán és szintéziséen alapszik ... A valóság testi-dologi volta nem veleszületett ideája az embernek, ontogenetikus fejlődés eredménye, és az optikai valóságfogalom testtelensége megelőzi. A dologi-tárgyi létsík mögött helyezkedik el az optikai testtelen világ, színes ragyogás, *Tagore* említésében fényörvény. A belül és kívül egymás mellett léteznek, határozatlan lebegés és feszült jelenlét alakjaiban.” Ez az idézet is jelzi, hogy a kérdések, amelyek Keserü Ilona műveiben megfogalmazódnak – a valóság mögötti valódi realitás kutatása – olyan festészeti feladat, amely a nonfiguratív művészet érzelmes vonulatához kapcsolja.

Keserü műveit nem lehet leírni a diktatúra ellen lázadó művész sémájával. Tevékenysége hiteles belső fejlődés eredménye. A látványos

⁷³ Fitz Peter: *Die Rom-Bilder von István Nádler*, AL Galerie Gerlinde Waltz, Stuttgart, katalógus, 1993. 3-29.

lábadást olyan szakmai tartalom telíti be, ami a létrejövés feltételeinek jelentőségét a háttérbe szorítja és az értékek által válik a magyar festészet új generációinak egyik kiindulópontjává.

Műveiben jelen van a gesztus, a szín, az expresszivitás (Gubanc, 1991. olaj, vászon, 100x140 cm), és ezek mellett megfér a szimbólum és az idézet is (*Idézetek Kornissnak*, olaj, vászon, 1990. 120x120 cm). Győri 2001-es nagyszabású kiállításán, amelyet a Városi Művészeti Múzeum rendezett, látható volt hűsége motívumaihoz, amelyek vissza-visszatérnek újabb korszakaiban is. A spektrum tiszta színeinek eszközével – amely kifejezetten jellemző a művészre – számomra a gótika üvegablakainak transzcendens csatornáját nyitja újra.



17. kép: Keserü Ilona: *Gubanc*, 1991. olaj, vászon, 100x140 cm

Magyarországon *Klimó Károly* és *Záborszky Gábor* is foglalkozott az informel és a fakturális törekvések továbbfejleszthetőségének lehetőségével. Klimó Károly – applikált – továbbdolgozott anyagok és festői gesztusok ellentétére építi munkáit. Záborszky Gábor kezdetben a

fotóhasználat, később az anyagi minőségek konceptuális viszonylataival foglalkozik.

Kopasz Tamás

Kopasz Tamásnál – Klimóval és Záborszkyval ellentétben – nem a minőségek, eljárások ütköztetésére épül a mű, hanem azok kohéziójára. A gesztus nem elszabadul, hanem a faktúrába ízesedik, az anyag és a kéz közös munkájának eredménye a mű. A szellem és a matéria szinbiózisa (Aranykor, Bronzkor), amely elmerít az archaikus időtlenségben, az írásnélküliség, a festészet előtti képcsínálás rituáléjában. A szín, a forma és az illúzió visszazuhant az idővé vált anyagba, a kezdetibe, ahol az idő szálaait még nem sodorta össze a lineáris történelem.⁷⁴

„Kopasz Tamás nem utánoz, nem modort, stílust vesz át, csupán szertelenül alkalmazza az informel, az újrealizmus és az akcionizmus módszereit lelkialkatának megfelelően. Eljárásai radikálisak, magánviselik az antiesztétika gesztusát, azonban sokszínűsége ellenére sem válik eklektikussá. Nem eklektikus, mert ösztönös akcionizmusa tudatos gesztusokká válva egyesíti a gazdag felületeket.

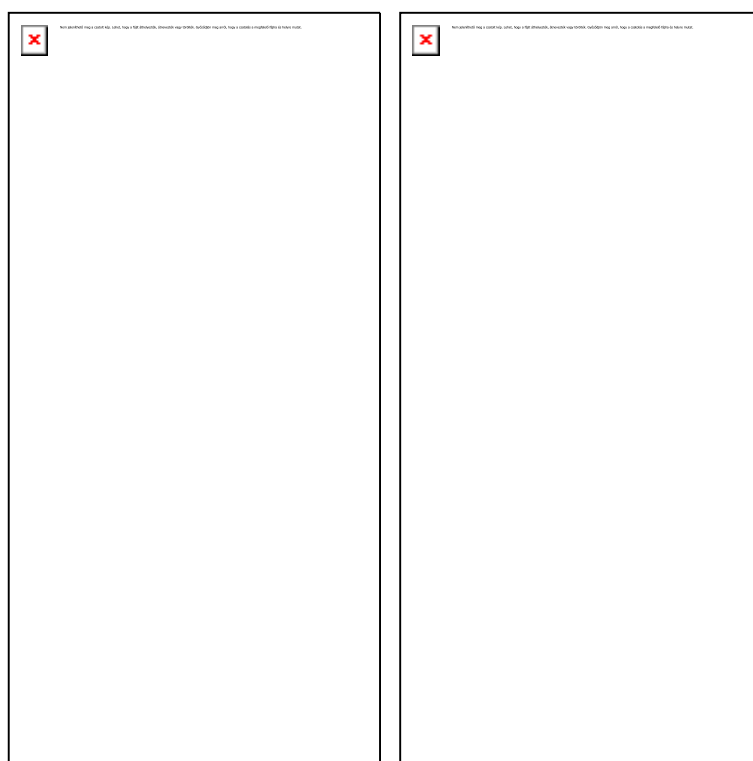
Kopasz Tamás munkáinak állandó problémája a szexualitás, az archaizálás, az anyaghasználat öröme és a spirituálissá vált akcionizmus. Képein összefoglalja az addig elért eredményeket:

- a faktúrává szelídült ösztöngesztusok új rendjét
- a motívumokban rejlő archaikus időtlenségeket
- valamint az egészet értelmező közösségi jellé vált gesztust, a vágást.

Az akcionizmus és a gesztus háttérbeszorulásával a morfológiai motívumokra épülő festészetet a lírai absztrakt egyetemesebb formái váltják fel. Különösen a felületi izgalmak, a racionalitás előtti teremtés öröme a sík kitöltésében és megjelenő tér birtokbavételében valósul meg. Bizonyos szubjektív spiritualizmus lengi körül a képcsínálás titkos mágiáját, ami egyben poétikus kontemplációja is a hosszú, belső meditációként megjelenő

⁷⁴ Bárdosi József: *Kopasz Tamás munkáiról*, 1992. Katalógus

képnek. A lírai transzcendens poézis finomsága és az anyagok teremtő kibontakozása az ösztönök titkos rendje szerint az a kettősség, amely lehetővé teszi, hogy vizualizálódjon az emberi szellem para-konceptuális extenziója.”⁷⁵



18. kép: Kopasz Tamás: *Részletek az aranykorból 3-4.* 1984-85. vászon, természetes anyagok, égetés, vegyes technika, 300X140 cm /db

Mazzag István

Mazzagnál a rockzenei új hullám emocionális kontextusában gátlástalan erotikus fantáziák bukkannak fel. Ereje abban van, hogy a mérhetetlen szabadság érzetét kelti. Hiába keresnénk azonban mély beleérzést vagy lírai tartalmakat. Az új szenzibilitás⁷⁶ felfedezettje.

⁷⁵ *Ars Hungarica* No. I, p. 29.

⁷⁶ „A nyolcvanas évek közepén megváltozott a társadalmi kontextus és a modernizmus hivatalos értékelése, s egyidejűleg felbomlott az a kettős – esztétikai és etikai – héjszerkezet, mely addig szigorúan körbezárta, mítikus burokokban tartotta az avantgárd paradigmát. Vákuum keletkezett, melynek betöltésére „készen áll” a magyarországi új festészet, az „új szenzibilitás” évek óta, nagyjából a fenti próbálkozásokkal egy időben szerveződő, számos egyéni és kollektív kiállítás „tűzpróbáján” átesett csoportja. „Készen áll” – ezen azt értem, hogy megfelelt két alapvető feltételnek: egyrészt a művészek „újak” voltak, hiszen a korábbi kultúrpolitika majd két évtizeden át a második nyilvánosságba szorította és „infantilizálta” az ötven felé járó új avantgárd nemzedéket, (a hivatalos kritika „fiatal, kísérletező művészek” –ként

Mulasics László

Mulasics László festészetét egyszerre jellemzi a redukció és a szenzualitás. Az itáliai historicista piktúra nagy gesztusaival a nyolcvanas évek közepén még rokonszenvező Mulasics érzelmi hevülete az évtized második felében teljesen lecsitul.⁷⁷ Időtlenység és intellektuális kalandozás, változtathatatatlanság és állandó megújulás egyaránt jellemzi Mulasics festészetét.

A nem tisztán kivehető ábrák mintegy relativizálják az anyagok érzékiségéből fakadó vizuális poézist, s a hangulati tartalmakat objektív dolgokkal ellensúlyozzák. A viasz és az álom egyaránt lágy, organikus anyagra utaló felületet képez, s ez által az artefactumokat, az építészeti formákat vagy a technikai eszközöket az anorganikus világból az organikus világba emeli át. Az átváltozás nyomán a felület érzékisége új értelmet nyer; s ez a szenzualitás mintegy poétikus aurát von a mű köré. A formák

apostrofálta őket még a hetvenes évek végén is), ráadásul e művészek legtöbbje (Bak Imre, Birkás Ákos, Hencze Tamás, Nádler István például) saját addigi életművéhez képest is „új”-nak tűnt - a nyolcvanas évek elején radikális fordulat történt pályájukon. És vitathatatlanul újak voltak a náluk két-három évtizeddel fiatalabb, a főiskoláról éppen hogy kikerült művészek: Bernát András, Bullás József, Mazzag István, Mulasics László és társaik. (Az eddigiek közé ékelődő generáció – az „új szenzibilitás” – kiállításokon: Fehér László, El Kazovszkij, Kelemen Károly, Koncz András, Soós Tamás – problémájára alább visszatérek.) Másfelől adva volt a Hegyi Lóránd által kiállítás megnyitók, katalógus előszók s végül könyv formájában kimunkált – az egyetemes művészetben zajló változásokra reflektáló, a magyar viszonyokra adaptált – elmélet is: az „új szenzibilitás” teóriája. Új produkció, és aktuális elmélet együttesen lehetett hajtóerejévé a magyarországi „képzőművészeti rendszerváltozás”-nak, mely jó fél évtizeddel előzte meg a nagypolitika fordulát. Az „új szenzibilitás” – az addigi hídfőállásokat birtoklók számára váratlanul – a hivatalos nyilvánosság vezető intézményeiben jelent meg: a Műcsarnokhoz tartozó Ernst Múzeumban (Frissen festve, 1984); a Budapest Galériában (Új szenzibilitás III., 1985), a Magyar Nemzeti Galériában (Eklektika '85, 1986) s végül a nemzetközi kortárművészeti reprezentáció legfontosabb fórumán, a Velencei Biennále magyar pavilonjában (Bak-Birkás-Kelemen-Nádler, 1986) Az „új szenzibilitás” paradoxona, (avantgárd filozófia ellen avantgárd forradalmi eszközökkel) hogy noha elmélete a „modernizmus válságára” adott esztétikai válaszokat kívánta összefogni, a magyarországi helyzetben az idesorolható jelenségek megmaradtak a hetvenes évekből átöröklődött „mozgalmi” kontextusban egészen addig, amíg a nyolcvanas évek végén az említett „képzőművészeti rendszerváltozás” valamennyire nem konszolidálódott. Ez a mozgalmi kontextus valójában két – egy hagyományos és egy új keletű - konfliktust jelentett: egyrészt a lassan ocsúdó hivatalos közeg leplezetlen ellenszenvét és ellenállását, másrészt az életműüket az „új szenzibilitás”-tól függetlenül továbbépítő egykori „harcostársak” kritikáját és elhatárolódását. Az elmélete szerint „avantgárd utáni” művészetet képviselő „új szenzibilitás” nem tudta átlépni saját árnyékát: modernizmus-bírálat hangúlytalan maradt, ideológiája – a szakmai érvrendszer és a higgadt tónus ellenére – manifesztumként hatott és a mozgalom - avantgárd módra – expanzív jelleget öltött: gyors sikerei vonzóvá tették, kiállításain a résztvevők száma egyre gyarapodott. Ráadásul a nemzetközi szellemi és piaci integráció illúzióját is felkeltette: az utazások, a cserekiállítások láza magasra szökött, nehezen múltó önértékelési zavarokat hagyva maga után. Az eseményeket némileg megelőlegezve írta 1983-ban Perneczky Géza: "Ezek a vendégkiállítások, amelyek Kelet és Nyugat, illetve Észak és Dél hírhedt határai fölött nyújtanak kezét egymásnak, nem befolyásolják az árakat, nem hatnak vissza egyik oldalon sem a művészeti alkotómunkára, tényleg kimerül a feladatuk a reprezentálásban." A folyamat azonban 1986-88 körül megállt; kezdeti felhajtóereje egy szűkebb körnek máig tartó lendületet adott, míg a mozgalmat felfutó szakaszában erősítő, legitimáló többség hirtelen légüres térbe került, és tevékenységének felülvizsgálatára, magányos, nem ritkán keserves, „újrakezdésre” kényszerült. Andrási Gábor: *A gondolat formái*, Nappali ház, 1993/2, ill. Andrási Gábor: *Modernizmuson túl* <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-andrasi.html>

⁷⁷ Szombathy Bálint exindex.c3.hu/tema/index.php3?kritikafile=mulasics.html&kr_id=53

egyszerűségét legyőzi az asszociációk szerteágazó gazdagsága, s a banális egyértelműség titokzatos, poétikus többértelműséggé alakul át.⁷⁸ A 90-es évek elején lepusztult házfalakra asszociáló informel háttérbe elvont szimbólumokat festett. A képek formai fegyelmezettségét a színhasználat által életre hívott lírai atmoszféra ellenpontosította, s olybá tűntek, mintha a szuprematista lelkület feloldódásának igényét fogalmazták volna meg

Legutóbbi munkáin a határozott szigor és a viszonylagos szertelenség nem különváltan, hanem együttesen jelentkezik, mintha Mulasics mentesíteni szeretné piktúráját a festészen kívüli világ kötődéseitől, a tulajdonképpeni emberi kontextustól.⁷⁹

Baksai József

Baksai művészete a festékanyag használata révén válik érdekessé. A festék „anyagszerű, már-már szobrászati használata, a gyűrés-gyúrás és a szaggatás általi ülepítés – az egyébként irodalmi-mitológiai kötődésekre köztudottan fogékony – Baksainál még mindig az *érző matéria* fájdalmas útjának stációit hivatott érzékelteni, amit a mitológia értelmezői isten anyagának metaforájaként magyaráznak.”⁸⁰ Fautrier vastag anyaga Baksainál figurális-tárgyas környezetben jelenik meg asszociációs lehetőségek sorát nyitva meg vagy éppen korlátozva azt.

Gábor Áron

„Gábor Áron vásznain két egymástól jól megkülönböztethető hagyomány találkozik: egy ízig-vérig festői hozzáállás, amely hol absztrakt, hol félig figuratív elemek vizuális elrendezését és összhangját tűzi ki célként, valamint az avantgárdnak egy olyan hagyománya, amely ugyanezeket az elemeket ütközteti egymással, s a vizuális összhang mellett nem idegenkedik a disszonanciától sem. Az egymásra rakódó színek és a feszültségből harmóniát elővarázsoló gesztusok perspektivikusan mélyülő

⁷⁸ Hegyi Lóránd: *Az emlékek csarnokai*, in: Olaj-vászon, Műcsarnok, Budapest, 1991.

⁷⁹ Szombathy Bálint exindex.c3.hu/tema/index.php3?kritikafile=mulasics.html&kr_id=53

⁸⁰ Szombathy Bálint: *Engedmény vagy kockázatvállalás?* Új Művészet, XIII/10. 2002. 43.

és táguló tereket hoznak létre... Fény és sötétség, kint és bent, lent és fent. Gábor Áron füstszerűen kígyózó vonalai a szellem szeszélyes, nehezen rögzíthető, mégis megjósolható mozgását látványszerűen rögzítik. Csupa lendületes, és mégis kiszámított gesztus, amelyek nyomán az örvény, festészetének e centrális motívuma a belső tapasztalat jelképeként tűnik elő.”⁸¹

Radikális és lírai archaizmus a kortárs magyar festészetben

Szeifert Judit⁸² tanulmányában ír körül egy jelenséget, ami a hagyományos festészeti és grafikai eljárásokat kiküszöbölni szándékozó technikai és műfaji megoldások által meghatározott képzőművészeti környezetben jelentkezik. A táblakép halálának korában ugyanis jószerével *az is archaizálásnak számít, ha valaki a táblakép műfajában alkot.*

Tápies művészetének vizsgálatánál látható a high-tech világ elutasítása és válaszként a sajátos archaizmus megjelenése (45.). Hasonló életérzés vezethetett számos magyar képzőművészt (*Vojnich Erzsébet, Krajcsovics Éva, Váli Dezső, Tölg-Molnár Zoltán, Szalkai Károly, Molnár Péter, Kopócsy Judit, Kovács Péter*) a *töredék metaforáinak* festészeti megfogalmazására. Az archaizmus megmutatkozik egyes műveik külső hatásában is, ami a leomló falra, vakolatra emlékeztető festékanyag, a töredezettséget sugalló anyagok (merített papír, homok, fűrészpör stb.) használatában valósul meg. Én úgy érzékelem, hogy ez a fajta szemlélet a kontinuitást jelzi az informel és napjaink művészetében.

Ez a felsorolás tovább folytatható, számos remek művész értékeit írhatnám le, hiszen a szubjektív alkotói vonások megtalálhatók az itáliai *transzavantgárd*, a német heftige Malerei, és *neoexpresszionizmus*, az *individuális mitológiák*, Rainer vagy Baselitz festészetében is.

Láttuk, hogy az érzéki-konkrét képi alakot öltő, teljességélmény megragadására törekvő, nem ábrázoló festészetnek száz éves hagyománya van. Ez a szemlélet nem romboló, hanem építő, nem utópiára épít, hanem

⁸¹ Földényi: *A belső tapasztalat képei*, Gyűjtők, 2001/2. 29.

⁸² Szeifert Judit: *A töredék metaforái*, In: Új Művészet, XI/5.(2000. 6-11.)

Elődök és kortársak

valóságra, a személyiség realitására, nem akar modelleket, recepteket erőltetni a társadalomra, ehelyett az önmegvalósítás szabadságának korlátait feszegeti. Nem áhítozik a művészet elveszett funkcióinak pótlására, újrateemtésére, szembenéz a helyzettel és elfogadja azt.

5. fejezet

Idő, aktualitás, korszerűség

Idő és tér

„A világ és az emberi tapasztalat idő és tér kettős fogalompárjának dialektikus struktúrája körül alakult. Az idő formázza a struktúra egyik párosát. A pár egyik fele az eredendő, időtlen idő, a teremtés ideje, amely sohasem mért és sohasem mérhető. A másik fele az emberi tapasztalat strukturált ideje. Az első egy örök, strukturálatlan pillanat, amely folyamként létezik, a második lemért ütemek sorozata, másodpercek és percek, órák és napok, amelyek egymás után pulzálnak, hogy az emberi történelem hónapjaivá, éveivé és évezredeivé váljanak.

A struktúra második párosa a tér. Az egyik oldalról ott van az űr, az üresség, amely nélkül nem lehet jelenlét. A dolgok a semmi által válnak láthatóvá. A másik oldalról ott van az anyag, a dolgok sokfélesége, amelyek megtöltik az űrt, hogy tapasztalásunk földi színterét alkossák. E színtér a háttér ürességéből lép elő, és ezen belül láthatjuk azokat a dolgokat, amelyek léteznek.

Ezeken a kereteken belül maradvá kereste az ember a fogalmak mibenlétét. Az űr és a tér, az időtlenség és az idő képviselik azt az univerzális ürességet és azt a rendet, amelyet saját racionális struktúráink az ürességből formáltak.”⁸³

A dolgokat összekötő, egyedi zártságukat megszüntető, levegővel kitöltött tér adja a dolgoknak időbeliségük értékét, s vonja be őket a jelenségek kozmikus kavalkádjába. Úgy tartják, a tér maga nem individualizálható, azonban a befelé táguló terek a személyesség hordozói.

Hordozóként a tér a képzőművészet, az idő az irodalom, a film és a zene létének kerete. Giulio-Carlo Argan így vélekedik *Anyag és emlékezet (Fautrier)* című írásában: „A kubizmus és a futurizmus kapcsolata a tér és

⁸³ Ken Friedman: *Csend a fordulóponton*, in: Tóth Endre kat. 2000.

idő összefüggésének kutatásában konkretizálódik, vagy pedig egy olyan dimenziónak a keresésében, melyben a teret és az időt mint egymás függvényét lehet megragadni. Mert a kubizmus és a futurizmus az olyan tér elvéhez van kötve, mely képes időelemet is magába olvasztani, s ezzel mélyen átformálni saját konvencionális struktúráját, ettől azonban még tér marad. Vagyis az objektív látásmód új törvénye megfogalmazásának a vágya kergeti a kubizmust és a futurizmust, miközben a negyedik dimenziót a tér és idő aktív kapcsolatának és dinamikájának állítják be, de nem folyamatos időbeli térként.”⁸⁴ – Ezek a törekvések az idő és tér átlépésének felszínes módját valósítják meg. A szándék tiszteletre méltó, a megoldás nem teljes.

Mondrian eljut a tér szélsőséges redukálásáig és kétdimenziós teret ajánl: célja nem az érzékelés meghatározása, struktúrájának mint tudatiságnak a keresése, hanem a tudatnak, mint abszolút mértékben ésszerű struktúrának az érzékelésre való redukálása.

Amikor „a melankolikus szenved saját magától, akkor tulajdonképpen attól a felismeréstől szenved, hogy az idő, a maga végtelen lehetőségével és végtelen korlátjával együtt mindenestül az embertől függ. Az időben való létezés teszi képessé az embert arra, hogy saját lehetőségeit kibontsa, de az időbe való bezártság akadályozza meg abban, hogy Istennel egyesülhessen.”⁸⁵

„Nem meghajlani a felgyorsított idő diktátuma előtt, sőt: szembeállni a rövid távú emlékezettel, és áttörni a *vonzónak lenni* esztétikai konvencióját. Az *Out of Time*⁸⁶ olyan művészi pozíciókat keres, amelyek a késleltetés, a megszakítás és a többszöri átdolgozás mellett kötelezik el magukat, melyek egy pontosan kiszámított idejű ott-tartózkodást jelenítenek meg, és az unalmat mint zavarkeltő eszközt alkalmazzák. Aki időn kívül él, nem válhat érdekessé az általános izgalomkeresés időszakában, mivel nem a felszínességre, illetve a felszíni ingerekre voksol. Talán nem kellene olyanfajta időesztétika után

⁸⁴ Argan, Giulio-Carlo: i.m. 35.

⁸⁵ Földényi, 1992. 271.

⁸⁶ 2001-ben Budapesten, a Műcsarnokban rendezett kiállítás címe.

kutakodnunk, mely a természetes kontextusából kiszabadult időt visszahelyezi a helyére? Úgy tűnik, az idővel való bánást újra kell tanulnunk és gyakorolnunk, mintha a művészet lehetne az, *Handke* nyomán, ami meg tudja akadályozni az *idő elmerülését az örök formátlanságban*.⁸⁷

A kor kíváncsi

A magyar művészet 20. századi története a *második nyilvánosság* története. Létezett a társadalmi elvárás, és ezzel párhuzamosan, talán függetlenül létezett a művészek tevékenysége. Amíg a társadalmi elvárást egy politikai diktatúra determinálta, a második nyilvánosság erkölcsi fölénye egyértelmű volt. Vajon a diktatúrát követő időszak újratermeli-e a hamis társadalmi elvárásokat, új értékeket hoz, vagy csak a felbukkanó felszínességeket öltözteti új jelmezbe? Milyen közeg veszi körül a művészt? Elméleti szakemberektől nézzünk néhány példát:

„Magyarországon ma mindenekelőtt vizuális nyelvújításra lenne szükség, ennek megtörténte vagy meg nem történte épp annyira létkérdés, mint volt valaha a magyar nyelv a nyelvújítás korában, kétszáz évvel ezelőtt. Az okok részben azonosak: képesek vagyunk-e a kor kíváncsainak megfelelő szinten gondolkodni, kialakítani a leggyakrabban nem nyelvi közegben zajló diskurzus felvételére alkalmas jelkészletet, megteremteni egy *on-line* jelentésdizájnt, vagy sem?”⁸⁸

A modernizmus folyamatosan erre törekedett, vagyis a vizuális nyelv megújítására, új nyelvek kitalálására. A folyamat sokszor azért nem lett sikeres, mert az emberi kommunikáció a nyelvek birtoklásával működik, nem várható el senkitől, hogy néhány évente új nyelvet tanuljon. Az is előfordult, hogy a nyelv valódi értéke nem is volt cél. Az, hogy a nyelv ismeretét a jövőtől várták, a probléma elodázást jelentette, hiszen ma van a jövő és a nyelvet mégsem ismerik. A modernizmus úgy vált múlttá, hogy

⁸⁷ Christoph Tannert: *Előszó*, Out of Time katalógus, Múcsarnok, Budapest, 2001.

⁸⁸ Peternák Miklós: *A festő és a fecskék*, In: Olaj-vászon, Múcsarnok, 1997. 18.

nem volt jelene. Ennek ismeretében az előbbi felvetés sem tűnik korszerűnek, nem más, mint egy elavult séma. Nézzünk egy másik példát:

„Elvárjuk, hogy korunkra szenzibilizálva legyen a művész jelen és maximálisan éljen a kor és közeg adta lehetőségekkel.”⁸⁹

Természetes, ugyanakkor mellékes tény, hogy az ember felhasználja korának technikáit, eszközeit és annak élményeiből merít. A korszerűség adva van, az aktualitást kitágítani, az időtlenséget elérni, ez jelenthet kihívást.

Danto⁹⁰ szerint a modern művészet egyik sajátossága, hogy teóriák dogmaszerű terjedése zárja körül a látszólag szabad alkotó környezetet. Ez a jelenség még ma is megfigyelhető, mint a két fenti idézet is mutatja. A művészettörténészek, kurátorok általában azt mondják, amit Greenberg is, hogy ő csupán leírta a helyzetet, nem pedig előírást fogalmazott meg. Ha a fenti írásokat nézzük, mégis nagyon emlékeztetnek jelszavakra, talán azért, mert leírni valamit bizonyos idő távlatából mást jelent, mint ugyanezt megtenni jelen időben. Jelen időben ugyanis a kritika hipotéziseket növeszt – így a maga botladozó módján végső soron hasonlít a tudományra – azután visszavágja őket, és másokkal próbálkozik. Németh Lajos alaposabb megközelítést ajánl: „Minden mű választás, minden forma mögött emberi döntés húzódik, a lehetőségek közül valamelyik melletti állásfoglalás. Az interpretátornak meg kell keresnie e döntések motivációit – márpedig ezt csak komplex szemlélettel, több tudomány módszerével teheti meg, hiszen történet-szociológiai, mentalitástörténeti, társadalomlélektani, gazdasági, ideológiai, etikatörténeti vizsgálódás révén juthat csak el a válasz miértjének megértéséhez. Egyúttal szükségképp eljut azonban így az alkotó emberig, a szüntelenül válasz előtt álló és válaszoló emberi döntésig.”⁹¹ Belátható, hogy az előbb felsorolt eljárás idő - és munkaigényes, talán ezért

⁸⁹ Fabényi Júlia : *Beregető*, In: La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) Műcsarnok, 9.

⁹⁰ Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után Art after the End of Art* in. Embodied Meanings 1994. Farrar, Straus and Giroux, 321-333.

⁹¹ Németh Lajos: *Törvény és kétegy*, Gondolat, Budapest 1992. 229.

is választják néhányan azt a szereptévesztett fordított megoldást, amikor a művészettörténész vagy kurátor az alkotó, a művész pedig az előadó.

Torzulások a kortárs művészetben (diagnózis)

„A nyugati művészet újabb és újabb fejleményeit ideig-óráig követő divatok egymást váltó szisztémája Magyarországon ma is majdnem változatlan. A nemzetközi művészeti élet *legújabb* eredményei rövid időre etalonná válnak, de azokat azonnal kiüti, érvényteleníti egy következő, ha az kellőképpen újnak tűnik a hazai művészek és kritikusaik számára. Ez folytatódik vég nélkül, miközben a nemzetközi művészet diszciplínái nem emésztődnek, gyökeresednek meg, és nem válnak a magyar művészet részévé.”⁹²

Ez esetben a külső elvárás olyan korlátozottság, amely a korszerűség látszatának görcsös fenntartásában fogalmazódik meg. Szembekerülni a korlátozottsággal, az abszurdal annyi, mint egyéniségnek lenni és nem megfutamodni előlük bármennyire is egyenlőtlen, reménytelen a küzdelem.

A saját szakmai tevékenységem egy *melankolikus* reakciója a torz jelenségekre. A Képzőművészeti Főiskola elvégzése után elnyertem a Derkovits ösztöndíjat. Ez megteremtette a lehetőséget, hogy elfordulhassak a további sorban állástól, és időt nyerjek a művészethez.

Tisztának maradni, ez a szándékom. Bár vannak esetek, amikor a művész komplexusai hatására értékes művek születtek, szeretném hinni, hogy azok a körülmények, amelyek munkáimat kísérik, mentesek a kor Magyarországra jellemző komplexusoktól⁹³, amelyek közül néhányat bemutatok a következőkben:

⁹² Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, A szín önálló élete, 2002. Műcsarnok, 110.

⁹³ A mindennapi verbális és egyéb kommunikáció magas százalékában fedezhető fel a komplexus alapú közlés, szándék és cselekvés. Sokszor értetlenséget okoz, nem egyszer háborúk motivációja, terror kiváltója az egyes kultúrák komplexusainak más kultúrák által való meg nem értettsége. Miért pont a művészeti életben ne lenne jelen ez a jelenség?

Negatív alapú identitás komplexus: „Az lett az önkritika feladata, hogy minden egyes művészeti ág specifikus hatásai közül kiküszöbölje az összes olyan hatást, bármi legyen is az, amelyről elképzelhető, hogy egy másik művészet közegéből származik vagy egy másik művészet közege kölcsön tudja venni.”⁹⁴ Művészeti programként a modern művészet kifulladásához vezetett a szabadságot dogmatikusan korlátozó teória. Az ide sorolható művek ízlésdiktátumot is hordoztak, amelynek lényege: minden más elvetendő, ízléstelen. Az ilyen jelenségek éppúgy befagyasztják a művészet mozgáslehetőségeit, mint egy politikai diktatúra a társadalmi környezetet. Ez a jelenség a modern szituációk jellegzetessége, de nyomai ma is jelen vannak.

A *festészet válsága* előtti korokban a koncepciók, teóriák századok alatt sem változtak, így a kiemelkedő alkotók nem önazonosságuk kutatásával érték el céljaikat. Ma mégis úgy tartjuk, hogy vannak első, másod, harmadvonalbeli *mesterek*. Az ilyen minőségi kiválasztódásra azonban a modernizmus trendjeinek felgyorsult cserélgetése idején nincs lehetőség.

Periféria komplexus (A művészeti központokban zajló folyamatok kétségbeesett követése):

A *tudományos kutató típusú művész* a következő módon jár el: naprakész információkkal rendelkezik, képes idegen nyelven olvasni a művészeti központokban megfogalmazott teóriákat, rugalmasan azonosulni az áramlatokkal és ha időben megelőzi, optimális esetben képes zavarba hozni a szintén a központhoz felzárkózni kívánó, periférián élő teoretikusokat, művészettörténészeket. Elmarasztalni ezt a módszert nem szeretném, mert valós élethelyzetre ad egyfajta választ. Erről az élethelyzetről szól Danto: „A művészeti világ az indokok intézményesült diskurzusa, s a művészeti világ tagjának lenni annyit jelent, hogy megtanultuk, hogyan vehetünk részt a saját kultúránkhöz tartozó indokok diskurzusában. Bizonyos értelemben az egy kultúrához tartozó indokok diskurzusa egyfajta nyelvjáték, amelyet játékszabályok irányítanak, s ahogy

⁹⁴ Danto, Arthur C.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997.

csak ott beszélhetünk nyertesekről és vesztesekről, s játékosokról általában, ahol valamiféle játékról van szó, *művészet is csak ott van, ahol van művészeti világ is.*”⁹⁵

A listáról való lemaradás komplexusa (Az ÉN művészetfilozófiai dogmák alá való rendelése, trendekkel való kritikátlan azonosulás):

A mai Magyarországon sajátos jelenség alakult ki az utóbbi időben. A művészek a kurátorok nyomásától szenvednek, azonban kevesen vállalják fel a függetlenséget, a kívülmaradást. Egy magyar művész így fogalmaz: „egyre erősebben érzek egy nyomást a pesti kurátorok részéről, ami azt sugallja, a művészet semmiben sem különbözik egy eladhatatlan árutól, amit így próbálnak mégis eladni, hogy aktuális trendek szerint gyártatják a művészekkel. Ha nem értek ezzel egyet, és nem akarok ezen a szánalmas kezdetleges piacon árulni, ha nem akarok ebben a nevetséges játékosbizniszben résztvenni, akkor fennáll a veszély, hogy kiesek a *névsorból*. Sokat keseregtem, hogy itt a művésznek nem az alkotás a feladata, hanem a kivitelezés, és hogy művészeket csak rakosgatnak ide-oda, mint ahogyan a tavaszi kollekciót hátrébb pakolják a polcon, ha megérkezett az őszi.”⁹⁶ A művészek természetes szereplési vágyával manipuláló kurátorok teremtette nevetséges helyzetet érzékelik a művészek, a kívülmaradástól való félelem az egzisztenciális rettegéssel együtt azonban sok esetben erősebb a művész saját értékrendjénél.⁹⁷

Egyfelől jelentkezik a gyorsan váltakozó trendek világa, másfelől hosszú távon alakul a művészi életmű. Baselitz esete szerencsés példája

⁹⁵ Danto: 1997. 163.

⁹⁶ Nagy Kriszta, *Kedves Cristoph*, in: *Out of time*, Műcsarnok, Budapest, 2000.

⁹⁷ „A kortárs művészet kritikai és történeti megértése mindig is elenyészően csekély volt. A kortárs művészet a pillanatban gyökerezik. A művészek az éppen érvényesülő, általában pillanatnyi érdekek alapján dolgoznak. Az intellektuális elkötelezettséghez való vonzódás ritkább, mint a szépségben való érdekltség, és mindkettőt gyakran túlszárnyalják a karrier késztette megfontolások; A műkereskedők – még azok is, akik szeretik a szépséget és az intellektuális kötődést – érdekeltebbek a műtárgyak eladásában és vételében, a művészet szociális színterén, mint a kritika és a történet, a humán vagy a természettudományok területein. A művészetben gyökerező művészet a teljes befogadáshoz mind kritikai, mind történeti megértést igényel. Míg az a fajta művészet, mely széleskörű filozófiai vonatkozásokkal bír, művészetelméleti jártasság nélkül is érthető, addig a kortárs művészet kontextusát adó galériák és múzeumok ritkán állítanak ki még nem kellőképpen megalapozott művészetet. A kortárs színtér szükséghelyzete így limitálja a kortárs normákhoz nem illeszkedő művészet láthatóságát és hozzáférhetőségét. Ez az újra és újra jelentkező feltétel éppúgy probléma a széleskörű hallgatóságot is érdeklő filozofikus művészet, mint a művészetben gyökerező művészet számára.” Ken Friedman: *Csend a fordulóponton*, in: Tóth Endre kat. 2000, ford.: Forián Szabó Noémi

ennek az ellentétnek. A 60-as években készült festményei nem kapcsolódnak a korszak fő áramaihoz, sőt a hideg konceptualizmussal, vagy a metanyelvi szemlélettel ellentétesen érzelmileg telített, személyes festői világot, összetett érzelmi állapotot fogalmazott meg. Már nem tartozott az absztrakt expresszionistákhoz és még az új expresszionistákhoz sem. A heftige Malerei képviselői azonban elődjüknek tekintették, ezzel *helyezték be a történelembe*.

A művészet haszontalanságának, identitásának komplexusa (a demokratizálás erőltetése).

Időről időre felmerül, hogy azt a kevesek számára megadatott képességet, ami a művészet élvezetét lehetővé teszi, demokratikus módon mindenki számára elérhetővé kell tenni. Az egyik ilyen ókori próbálkozás a görög misztérium.

Arisztotelész *A filozófiáról* című fiataalkori, csak töredékeiben fennmaradt dialógusában a bölcsesség szeretetét történetileg az őshellén teológiáig, az orfikus tanokig, a perzsa mágusokig követi nyomon, és a filozófia elsajátítását a misztériumokba való beavatással tartja rokon folyamatnak, és Platónhoz hasonlóan a misztériumokba beavatottakat nevezi igazi filozófusoknak. „Akiket beavatnak, azoknak nem értelmük révén kell megragadniuk a dolgokat, hanem egyfajta belső állapotra kell szert tenniük.”⁹⁸ A *pathosz* egyaránt jelent szenvedélyt, sorsot, szenvedést és élményt – azaz a *mathézissel*, a megértéssel szemben a dolgoknak nem tárgyyszerű, racionális megragadását jelenti (noha a racionális jelző aligha alkalmas e folyamat jellemzésére), hanem a velük való belső azonosulást, a szó legtágabb értelmében vett elszenvedésüket. A pathosz, illetve ennek gyakorlása vezet el az úgynevezett megvilágosodáshoz, ami Platónnál az ideák látásának, Arisztotelésznel a lét mélyebb megértésének kulcsa.

A későbbi demokratizáló törekvések már nem építenek arra a tévhitre, hogy a mindennapi ember képes egy kis segítséggel felemelkedni a *bölcsék* közé, ehelyett a művészetet terjesztik ki a hétköznapiak szintjére: ilyen törekvés hajtja az *Art Environment*-ek létrehozóit, akik nem a

⁹⁸ fr. 15. coll. V. Rose, idézi: Földényi, 1992. 27.

művészetnek adnak teret, hanem a teret változtatják művészetté. Ebben a térben – és itt jön elő a demokratizálás –, a befogadó mint alkotó és mint motívum szerepel. A művészek feladata *Allan Kaprow* javaslata szerint nem egy mű létrehozásában és megvalósításában, hanem a művészet kontextusának megteremtésében áll. Az új médiumok teremtetten interaktív környezet újra felszínre hozza a szándékot, amelyben a „mai művészet végzi az analízist a technikai médiumok vizsgálatával, amely közöttünk és a világ között egy önálló információs valóságot teremt, vagy a művi elbeszélés témája maga a néző, aki beilleszkedési lehetőségeit kutatja a világ médiumok által létrehozott összefüggérendszerébe.”⁹⁹

A 2001-es *Szerviz* című műcsarnoki kiállítás a szolgáltatásokat emeli be a művészet szférájába, egy olyan jelenséget, amely eleve önmagában hordozza a társadalmi visszacsatolás szükségszerűségét. „Elsősorban olyan szituációk, köztes terek kialakítására törekszik, melyek elősegítik a művészet és közönség közvetlen kommunikációját, de ugyanakkor helyet kapnak a művészet kontextusára reflektáló megnyilvánulások is.”¹⁰⁰

Szerintem kétségbevonhatatlan, hogy a művészet a szemlélő, befogadó erőfeszítést igénylő hozzájárulása nélkül nem működik. Így ez a cselekvő partnerség megkerülhetetlen. Az a tapasztalatom, hogy a néző reinternalizálására és kontextualizálására vonatkozó próbálkozások azonban többnyire egyoldalúak maradnak, ennél fogva teljesen hiábavalók. A befogadó aktív részvétele itt is intellektuális feltételekhez kötött, mert csak a művész szándékát pontosan ismerő, egyben a trendek és filozófiák felé nyitott ideális befogadó tud megfelelni a kihívásoknak.

A modern szituációkra szinte kivétel nélkül jellemző a művészet expanziójának utópiája. A népművelés, az emberek hétköznapi kultúrájának megváltoztatása, amelyre ez irányul, szerintem meghagyható a társadalom más szereplőinek. Felfoghatatlan, hogy a sorozatos kudarcok ismeretében

⁹⁹ Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*, In: Kép, fenomén, valóság, Kijarat Kiadó 1997.

¹⁰⁰ Angel Judit: *Szerviz, Csúsforgalom*, a Műcsarnok rendszertelen kiadványa, 2001.

mégis miért termelődnek újra ezek a próbálkozások.¹⁰¹ Persze jó lenne, ha több ember számára lenne fontos a művészet. Ha a kérdés csak abban állna, hogy ki tud megtanulni angolul, ki tud megtanulni a művészet nyelvén, a dolog megoldódna. Ehhez kellene még az érdeklődés motiváltsága, hogy az örömszerzést a közönség összekapcsolja a művészettel. Épp az örömszerzés módja és szintje az, véleményem szerint, ami képességtől függ. Ezért hiszem a művészet arisztokratikus jellegét, hogy az emberek képességei nem egyformák, hogy nem minden ember művész és hogy erőszakkal nem vonulhat be a művészet az emberek hétköznapijaiba. (Egyik megoldás sem elfogadható: leereszkedni az átlagos közönség igényéhez vagy kultúrmisszióként felemelni a befogadó színvonalát – tudva azt, hogy ez lehetetlen.) Bevonulhat azonban a művészet a befogadó világába, ha a személyesség megérinti és így új világ tárul elé azokkal az értékekkel, amelyek hiányoztak az életéből. „Ahogy a műalkotás létrejöttékor megnő a szubjektivitás mozzanata, mivel megszűnt a társadalmi preformáció meghatározó szerepe, s a műalkotás eloldódott a külső determináció hatásától, éppígy megnő a szubjektivitás a befogadói aktusban is, hiszen nem működik a társadalom homogén kulturális rendszere, a kommunikáció teljes közössége, sem az ennek alapjául szolgáló mitológiai világkép magától értetődő értékrendje.”¹⁰² A befogadónak ezért döntésképes egyéniségnek kell lennie ahhoz, hogy a saját szubjektív értékrendjét felvállalja és elidegenítő sémák nélkül közeledjen egy-egy műhöz. Az ilyen emberek aránya a népesség egészéhez viszonyítva igen alacsony, de környezetére vonatkoztatott hatása mégis jelentős.

Kirekesztő arisztokratizmus

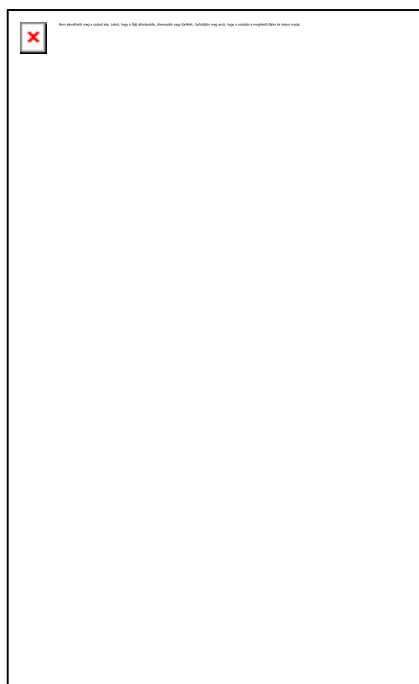
A negatív alapú identitás komplexus esetében látható, hogy ez a program megfosztja a befogadót az összes ismerős motívumtól annak

¹⁰¹ Úgy tűnik, hogy Magyarországon kizárólag az avantgárd szemlélet elfogadott. Hegyi Lóránd, aki – szerintem pozitív módon – azt sugallta a nyolcvanas években: „gyerekek, újra szabad festeni”, azóta is szenved a nagy organizátor bélyegét.

¹⁰² Hegyi Lóránd, 1986. 371.

érdekében, hogy radikálisan új helyzetbe kényszerítse. *Michael Fehr* tézise éppen ezzel magyarázza a monokróm nonfiguratív képek elérhetetlenségét: „...egy festmény, minél inkább meg van fosztva alkotójának szubjektív nyomaitól, és minél inkább megfelel kiállítási helyzete ennek a karakternek – tehát az esetleges, személyes és testi faktorok minél inkább hiányoznak –, annál kisebb az esélye, hogy az átlagos néző spontán módon megfelelően fogadja be, és annál nagyobb a kockázat, hogy nem részesíti figyelemben, és elutasítja.”¹⁰³ Az úgynevezett ezredvégre mintha oda jutnánk megint, hogy csak az abszurdul abszolút szellemi igények lennének tárgyalóképesek, tárgyalhatóak.

Épp e követelmények lehetetlensége (a megvalósítás mindenkori kivételes egyszerűsége, ld. Malevics etc.) adja Tandori¹⁰⁴ szerint az érvényességüket. – Kevesebbet követelni: újsághír.” A „minden más ízléstelen” gondolata azonban önkirekesztő folyamatot gerjeszt, intellektuális falat emel művész – közönség és művész – művész közé.



19. kép, Kasimir Malevics:
Szuprematista kompozíció: *Vörös
négyzet és fekete kör*, olaj, vászon,
71x45cm. 1914.

¹⁰³ Michael Fehr: *Színfestészet a képalkotó eljárások korszakában* In: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002.

¹⁰⁴ Tandori Dezső: i.m.

Korszerűség

Ma élek, itt, ma teszem meg azokat a döntéseimet, amit a valóság és saját létem kihívásaira, élményeim hatására hozok. Értékrendem keretét a jelen adja, amelyre szubjektumom folyamatosan reagál, úgy, hogy a múlt értékei sem szorulnak háttérbe.

Az avantgárd szemléletet sokáig (a posztmodern megjelenéséig) azonosították a korszerűséggel, hiszen a cél itt nem más, mint múlttagadás, állandó kényszer a megújulásra, amely folyamatban a már meglévő értékek gátló tényezőkké válnak. Ezért az általam is képviselt érzéki-konkrét képi alakot öltő, teljességélmény megragadására törekvő művészet közvetlenül konfrontálódik az avantgárd típusú experimentális művészettel. Egy avantgárd szemléletű ember számára ez a – fejlődés elvét kételyekkel körülvéző – művészet akár retrográdnak, konzervatívnak is tűnhet, azonban ezt a kérdés más oldalról kell vizsgálni. Korszerű szerintem az, amit saját kora intenzív megélésének gyümölcseként produkál az individuum. Az avantgárd a jövőben létrejövő, feltételezett esztétikai törvényeknek akart megfelelni, a jövő azonban most van és nem olyan lett, ahogy azt elképzelték. E szerint nem igaz, nem hiteles. (Ettől még értékei tagadhatatlanok, amely az építészetre, a design mindenkit érintő tevékenységére való inspiráló hatásában jelentkezett.)

A helyzet megváltozását véli felfedezni Andrási Gábor: „Az új generáció szemléletváltásának alapvonása, hogy maga mögött hagyta az élesen szembeállított kategóriákban, ideológiai oppozícióban, csapásban és ellencsapásban gondolkodó harcias mentalitást. Szemében az *avantgárd* egyszerre szűnt meg értékkategória és (másfelől) szitokszó lenni; indulati töltése elpárologott, és nem provokál zsigeri reflexeket többé. A nemzedéken át továbbörökített, művészpályák ívét derékba törő, temérdek energiát felemésztő, ádáz küzdelmekre sarkalló, a magyar művészetfejlődés skizoid vonásaivá rögzült polarítások – mint *absztrakt* (értsd: nonfiguratív) kontra *realista* (ábrázoló); *bivatalos* kontra *tiltott*; *nemzetközi* kontra

provinciális, és fordítva: *nemzeti* kontra *divatmásoló* – fokozatosan elvesztették érvényességüket, feszültség-generáló erejüket.”¹⁰⁵

Amennyiben letűnt az élesen szembeállított kategóriák korszaka, amit nagyon remélek, egy új művész alkat előretörését tapasztalhatjuk, a „dendi” figuráét. Olyan képességekkel rendelkezik, amely gyakorlati jellegében hasonlít ahhoz az ügyeskedőhöz, aki tudja mibe érdemes befektetni, mi az aktuális viselkedési stílus, érzékenyen fogja a nyelv újdonságait, az újdonság szlengjét, az információkat keletkezésük pillanatában észleli. A luxus és az arisztokrácia kultuszában találja meg önmagát. Nihilista, társasági lény, akinek mottója: „Az élet csak színjáték,” és „egyikünk sem jelent semmit”¹⁰⁶. Nyilvánvaló, hogy nem avantgárd forradalmárról van szó, inkább életművészcőről, akinek vitathatatlan képesség van a birtokában. Nem az a fajta történet zajlik, mint a legtöbb esetben, amikor egy bizonyos alkatú művész találkozik az éppen őt felkaroló trenddel. A dendi, vagyis a szélhámos művész egy új irányzat kialakulásánál, bevezetésénél az elsők között foglal helyet, majd amikor ezt leváltja egy másik, akár ellentétes irányzat, ő újra ott van a listán. Ehhez szükséges a kurátorok partnersége és a művészetkritika értékválsága. A helyzet paródiája, amikor *trend-ellenes* kiállításon a szereplők névsora szinte megegyezik az előző *trendi-listával*. Nem kívánom túlértékelni a problémát, de nem szerettem volna megkerülni a kérdést.

Mozgástér – szabadság

A szabadság, vagyis „a függőség és függetlenség kérdése nem más, mint a totalitás megragadásának egy mozzanata, amelyben a művészet kilép a külső determináció kiüresedett viszonylataiból azért, hogy közvetlenül az

¹⁰⁵ Andrási Gábor: *A gondolat formái*, Nappali ház, 1993/2,

¹⁰⁶ Sei, Keiko: *A Zentől a nátriumglumatáig*, In: La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) 77.

általára tételezett totalitás megtestesítését kísérelje meg”¹⁰⁷ Függetlenségre törekszik tehát a művészet, a módszerek azonban különböznek: Amíg a melankolikus, introvertált költő a korlátok lebontásával teremt belső szabadságot, addig az avantgárd művész, receptet ír a totalitás elérésének szerinte megfelelő útjáról, és tevékenységét egyben társadalmi szolgálatnak is szánja. Ezzel azt is jelzi, hogy a „nem megfelelő” utak elítélendőek. Az első esetben felszabadulást látunk, a másodikban korlátozást.

Magyarországon az emberek nagy része befogadói szinten még mindig csak az impresszionizmusnál tart. Úgy gondolják, hogy a 20. század elejétől mérhetetlen szabadság zúdult a művészetre. Mondják, hogy ez már szabadosság, amit korlátozni illene. Ezzel szemben az látszik, ha e fejezetet és a táblakép haláláról szóló gondolatokat vizsgáljuk, hogy a szabadsággal szemben számtalan korlátozás fogalmazódik meg. (A greenbergi *tiszta művészet* fogalmától a monokróm ízlésdiktátumáig számos, minden mást kirekesztő szemlélettel találkozhattunk.) Sőt, ilyen korlátok megfogalmazása lesz új trendek filozófiai alapja. Az avantgárd mindig tagadja a megelőzőt, és ha az a megelőző a teljes szabadságra irányuló erőfeszítés volt, azt fogja elvetni. Így válhat a forradalmi szemlélet (vagy csak egyszerű generációváltó igény) negatívvá, az ízlésdiktatúra hordozójává.

¹⁰⁷ Hegyi, 1986. 348.

Személyes törekvések

Egyet kell értenem Danto azon gondolatával, mely szerint „nincs olyan történetileg előírt irány, amely felé a művészetnek tartania kellene”. Ez az objektív pluralizmus, amely korunkban elfogadott, abban az értelemben, hogy nincsenek olyan történeti lehetőségek, amelyek másoknál igazabbak lennének. A művésznak azonban meg kell hoznia egyéni döntéseit, letennie a voksát valamilyen irányban. Olyan értékeket kívánok közvetíteni, amelyeket az emberi szellem ősi céljai motiválnak, eszközei pedig nem múlt tagadásból születnek, hanem összegzésből és hiányérzetből. Összegzéséből saját élményeimnek és mindazon kísérleteknek, amelyek a belső mozgás megjelenését lehetővé tették, és a hiányérzetből, amely e folyamatok eredményeinek tökéletlenségéből fakad.

Az elődökről és kortársakról szóló fejezetben a nonfiguratív festők felvetéseit láttuk, és azt is, hogy mennyi hiányosság, befejezetlenség, megoldatlanság kapcsolódik hozzájuk. A filmkészítés példájával körvonalazódik egy probléma; specialisták dolgoznak azon, hogy új kameraállások, megvilágítás-módozatok, digitális effektek szülessenek. Ezek valódi részeredmények, de kell egy filmrendező, aki ezeket ismeri, felhasználja, és filmet készít, olyat, ami embereknek szól..

Az előző fejezetek filozófiai és lélektani adalékai talán egyértelművé tették, hogy a számomra felvállalható irány a *személyesség*. „Életünk állandó ide-oda ingázás az általános világtörténésben való részvétel és individuális létünk között. Minél magasabbra emelkedünk a gondolkodás általános világába – ahol az individualitás végül csak már mint a fogalom egy példája, egy esete érdekel bennünket –, annál jobban mosódik el bennünk az egyes lény, a határozott egyes személy jellege.”¹⁰⁸

Az ezredforduló európai embere hétköznapijainak legnagyobb részét már a társadalmi közlekedéshez és kommunikációhoz szükséges,

¹⁰⁸ Rudolf Steiner: *A szabadság filozófiája*, Géniusz könyvek, 1918.

folyamatosan növekvő mennyiségű információ feldolgozása tölti ki, ez azonban nem ok arra, hogy az értelem - érzelem egyensúlyt büntetlenül felrúgjuk. (A problémának létezik televíziós megoldása, vagyis a konzervdobozba csomagolt érzelemsűrítmények adagolása, ami mondanom sem kell, számunkra nem megoldás.) Az ember feldolgozó-képessége véges, ezért határt kell szabnia a határtalanul áramló gondolati információnak és az ehhez szükséges szűrők működéséhez csak az individuumra számíthat. „A totalitásra törekvő embernél a világ megismerése együtt jár az érzésvilág kifejlesztésével és kiművelésével.”¹⁰⁹ Kitartok abban az elgondolásomban, hogy a valóság – és itt a valóság fogalmának része maga az érzékelő és intuitív személyiség – megismerése és újrateremtése örökös feladata a művészetnek. Ezért nem szerencsés, ha a művészet is intellektuális falakat épít az eredendően érzelmi indíttatású művész és a befogadó közé. Ezzel nem kérdőjelezem meg más motivációjú művészetek jelentőségét (pl. a művész mérnök, konstruktőr és elméleti tudós stb.), de ezek szerintem úgy viszonyulnak az előbbihez, mint a szaktudományok a filozófiához, kísérletező operatőr a filmrendezőhöz.

Valóságértelmezés

A valóság jelentősége és értelmezése minden alkotó számára döntő filozófiai kérdés. *Jean Baudrillard*¹¹⁰ úgy fogalmaz, hogy a valóság maga eltűnt az információ-telített, média-domináns kortárs világban. A világ ezek szerint olyan hely, amelyből a valóság hiányzik és minden csupán látszat – extrém absztrakció.

A szürrealizmus még a valóság körén belül maradt a képzelet szüleményével vegyítve azt. A hiperrealizmus azután feloldja az ellentmondást a valóság és a képzelet között. Eszköze a valóság → ismétlés → kivetítés folyamata. A valóság itt szédítően úszik az ábrázolás korlátain belül önmaga kedvéért. A szürrealizmusban a banális valóság csak

¹⁰⁹ Steiner, 1918

¹¹⁰ Baudrillard, Jean: *The hyper-realism of Simulation*, In: *Selected Writings*, Stanford, 1988, pp. 143-7, (In: *Theory in Art*, 1900-1990)

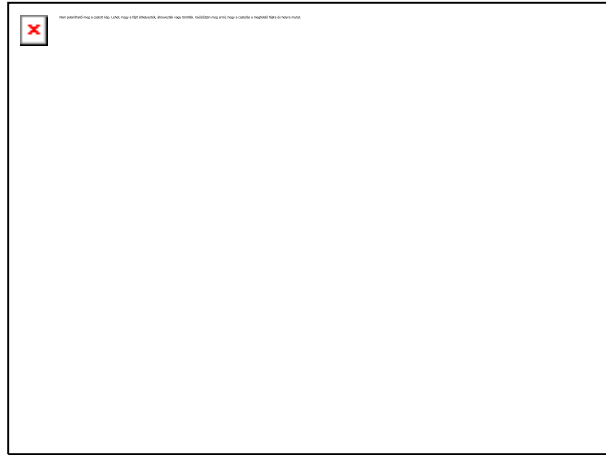
privilegizált pillanatokban válik szürreálissá. Az informel a kép immanens valóságát méltatja. A valóság túlhaladott – fogalmazódott meg a posztmodern kialakulása kapcsán. A művészetből kivész a tartalom, absztrakttá válik a saját korlátlan reprodukciós fázisában. A digitalitás hűvös valósága magába szívja a metafora és a metonímia világát és a szimuláció elve győz a valóság és az öröm elve fölött. „A radikális monokróm festők elvetik a modern absztrakció szerintük illuzórikus célkitűzését, amely feltételezi, hogy lehetséges megmutatni, vagy legalább szimbolizálni egy, a valóságos tárgyak mögött húzódó, lényegibb realitást. Ugyanígy jártak el a festőiség utáni absztrakció művészei is. E mellett mégis ragaszkodtak a kép észlelésének, megtapasztalásának szubjektív és érzelmi valóságához.”¹¹¹

A valóság – úgy gondolom – nem egyenlő az információ-telített, média-domináns *látszat világgal* és nem is lehet leszűkíteni az emberi társadalom világára. Bár ez a hatás a mindennapok aktuális élménye. Egyetlen állandó van benne: a folytonos változás, a mozgás. A mozgás az is, ami az individuum és a külső valóság között közvetít. Ez az az érték, az állandóság – tehát a változás – a valóságnak az az eleme, amely így újra kiinduló pontja lehet egy képzőművész tevékenységének. A valóság nem a médiában talál utat hozzánk, hanem talán a tudásunkban, amely a mikro-és makroléptékű valóságelemekről való, vagy a tudásunk mellett kialakult képzetekben és elemi élményekben a biológiai létről, a születésről vagy a halál közelségéről. Ez a tudás az Univerzumról, a szervek működéséről, vagy az atomokról nem konkrét, inkább csak sejtés a valóság működésében rejlő erőkről és az elérhető örömről. A festő válogat a valóság látható és nem látható elemeiben, nem utasítja el, ugyanakkor nem abszolutizálja, és nem válik személytelen alázattal dogmatikus szolgájává sem.

¹¹¹ Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, In: *A szín önálló élete*, Múcsarnok, 2002. 102.

Mozgás-szín-tér-anyag-szubjektivitás

Az absztrakt festészet különböző felvetéseinél láthattuk, hogy épp olyan jogosultsága van a valóság elutasításának, mint vállalásának. Létezik párhuzamos világok, imaginárius terek éppúgy, mint valósra utaló motívumok. Számomra a valóság hatásaiból, történéseiből az emlékezés képi aspektusaként marad meg a belső valóság. „Az egyedüli közvetlen valóság a szellemi vagy anyagi eredetűnek címkézett tudattartalmak pszichikus valósága. A szellemi lényeknek először is valami mozgási és tevékenységi princípium a sajátja, másodsor az érzékszervi észlelésen túli szabad képalkotás tulajdonsága, harmadszor pedig a képek autonóm és szuverén manipulációja.”¹¹² Ez után a pszichikus valóság a szubjektum által definiálhatatlanul átírt, szelektált, sűrített formában tárolódik.¹¹³



20. kép: Radosza A: *Ovidius után*, olaj, vászon, 1995. 140x200 cm.

„...az anyag különböző intenzitása és időtartama révén világosan előtűnik egy mag és egy periféria, ún. *periekon*, melyek között mindig

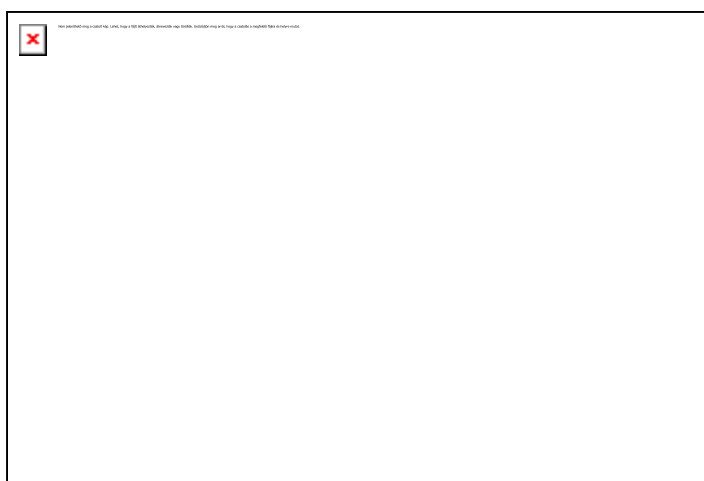
¹¹² Jung, Carl Gustav: *A mesebeli szellem fenomenológiája* 1945., (Mélységeink ösvényein Gondolat Kiadó, 1993) 217.

¹¹³ „Amikor saját inaktívna feltételezett személyemen sétáltatom tudatom belső tekintetét, először egy, a felületen megszilárdult kérget veszek észre: az anyagi világból érkező érzékeléseket. Ezek az egyenként jól megkülönböztethető, egymásra helyezhető érzékelések igyekeznek tárgyakká csoportosulni. Azután észreveszem az ezekhez az érzékelésekhez többé-kevésbé hozzátapadó és azok értelmezését segítő emlékeket; ezek az emlékek szinte leválnak személyem lényegéről, a hozzájuk hasonló érzékelések miatt a perifériák felé vonzódnak; rám helyeződnek anélkül, hogy feltétlenül hozzám tartoznának. Végül érzem, jelentkeznek tendenciák, hajtóerők, egész sereg, ezekhez az érzékelésekhez és emlékekhez többé-kevésbé kapcsolódó virtuális akció. Mindezek a határozott formájú elemek annál inkább különböznek tőlem, minél inkább különböznek egymáshoz viszonyítva. Belülről kifelé irányulnak, együttesen egy tágulni igyekvő, a külső világban egyre jobban eltűnedező kör felületét képezik. De ha erőfeszítéssel a külső héjről a közép felé szedem össze magam, ha megkeresem a mélyemben azt, amely a legegyszerűsebben, a legfolytonosabban, a legtartósabban vagyok, mást találok. A szépen feldarabolt kristályok és mesterséges mélyhűtés alatt folytonos csörgedezést találok, ami semmihez sem hasonlít abból, amit elfolyt már láttam. Állapotoknak az egymás utániságát, melyben minden állapot bejelenti a következőt és tartalmazza a megelőzőt. Valójában csak akkor alkotnak többszörös állapotot, mikor már elhaladtam mellettük és visszafordulok, hogy a nyomukat nézzem. Miközben én átéreztem ezeket az állapotokat, azokat olyannyira szilárdan összefűzte, oly mélyen áthatotta a közös élet, hogy nem tudtam volna pontosan megmondani, hol kezdődik az egyik, hol végződik a másik. Az igazság az, hogy egyik sem kezdődik és nem végződik sehol, hanem átnyúlik egyik a másikba.” (Bergson: *Bevezetés a metafizikába*, V., Gondolat és mozgás, 182-183.)

kiviláglik – nem egy identitás vagy megkülönböztetési arány, hanem – egy fizikai folytonosság. Bár ez a kivételezett kép, mely testi létünk tudata minden külön érzékelésünkben, tulajdonképpen minden lelki képek közül az, mely a legtitkosabban minősül vagy mérhető téregységnek, mindazonáltal ez szabja meg és polarizálja leghatározottabban mások terét, sőt célt tűz ki oly módon, hogy csakugyan érzékelt valóságtöredékekbe elrejtje a világegyetem rövidített, de konkrét képét. Mégis, *Merleau-Ponty* magyarázata szerint, aki a kozmológiai tudat bergsoni látásmódját kommentálja, ez a kép, mely egyszerre mutatja nekünk saját magunkat és a világot, nem identitást tükröz, hanem egy másik kétértelműséget, egy feszültségből és nehézségből álló viszonyt, vagyis olyan problémákat,

melyekkel időnként szembe kell nézni és melyeket meg kell oldani.”¹¹⁴

Egy-egy közös fogalomnak megfelelő tárgy vagy tér jelenléte sem nem ellenőrizhető bizonyossággal, sem nem vethető el eleve. A tudattalan kondenzálás,



21. kép, Radosza A.: *Repülés*, olaj, vászon, 1996. 100x140 cm.

szelekció a személyesség jelenlétét, dominanciáját már az alkotást megelőző fázisban jelzi. A lejátszódó történést a tudomány világából szerzett tapasztalatok is megvilágíthatják.¹¹⁵

¹¹⁴ Argan, Giulio-Carlo: i.m. 35-50.

¹¹⁵ „Tény, hogy tudatos, kiszámított erőfeszítéssel elindíthatjuk azt a folyamatot, amelynek automatikusan kell lejátszódnia a tudatban. Amíg az intuitív gondolkodás törvényeit nem tudjuk tudatosan elemezni, felhasználni vagy tanítani, addig az intuitív gondolkodás termékeit kell utólag ellenőrizni, és ezeket kikorrigálni a tudat felszínén. Ahogy a tengeralattjáró, amely a víz hozzáférhetetlen mélységeiben működik, átvizsgálás és javítás céljából időnként feljön a felszínre.” Selye János: *Az álomtól a felfedezésig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.

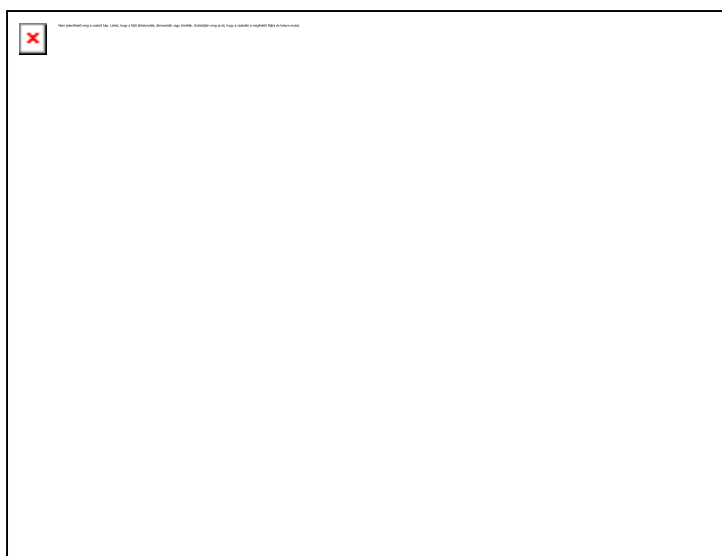
Bár nem gondolom, hogy festés előtt meditációval, droggal, doppingszerekkel vagy egyéb mesterséges varázslattal kellene különleges lelki hatásokat elérni, mégis az a tapasztalatom, hogy az alkoholás folyamatok nem hétköznapi tudatállapotban zajlik. Ezért logikus, hogy ebben a furcsa állapotban –



22. kép, Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 1.* 2001. olaj, vászon

amikor (a görög melankolikusok kifejezésével) a létezés a festő által csordul túl önmagán – csak az ehhez mérhető jelentőségű¹¹⁶ valóságélmények jöhetnek

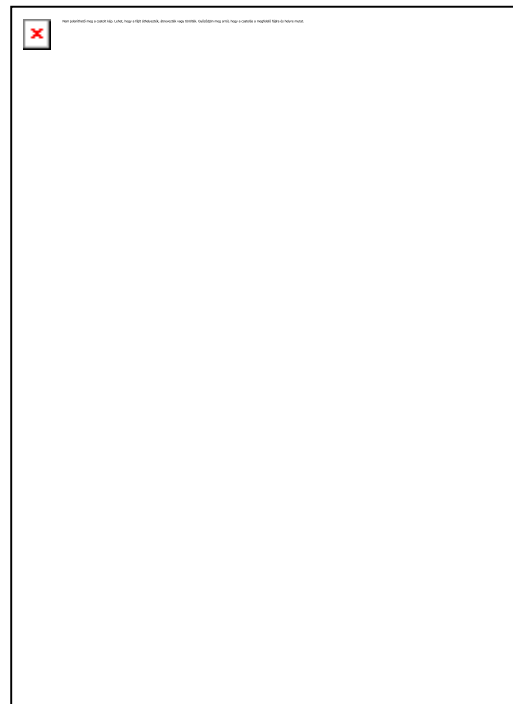
előtérbe, amelyek a végtelenségre, a meghatározhatatlanságra, minden kötöttség és határ feloldására, a legtágabb értelemben vett rendetlenségre irányulnak. Intuitív villanásként kerülnek elő azok a motívumok, amelyek méltóak a tudattalan feldolgozásra.



23. kép, Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 3.* 2001. olaj, vászon
100x140 cm

¹¹⁶ “Akár *Jaspers* egzisztenciaértelmezésére gondolunk – amely szerint az élet “határhelyzeteiben” jutunk el a lét fokozott átéléséhez és ezzel a transzcendenciához –, akár a heideggeri autentikus és inautentikus lét megkülönböztetésére – amely úgy véli, hogy az autentikus létben a Da-sein lényegileg nyilvánul meg –, hasonló megközelítéssel találkozunk.”
Idézi: Németh Lajos 1992. 201.

„Az ember korlátok közé szorított lény. Mindenekelőtt lény a többi lény között. Léte időhöz és térhez kötött. Ezért az egész univerzumnak mindig csak egy korlátozott része lehet adott számára. De ez a rész körös-körül, mind időben, mind térben kapcsolódik a többi dologhoz. Ha létünk úgy lenne összekapcsolva a dolgokkal, hogy a világban lejátszódó minden történés egyúttal a mi történésünk is lenne, akkor nem lenne ez a különbség köztünk és a dolgok között. A kozmosz egység lenne, egy önmagába zárt egész. Csak a mi korlátozottságunk miatt látjuk különálló dolognak azt, ami a valóságban nem az.”¹¹⁷ A valóság totalitása ebben az értelemben kell, hogy egységesüljön minden egyes műben. „A világnak azon a kivágatán, amelyet szubjektumomként észlelek, átárad



24. kép, Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 4.* olaj, vászon, 120x80 cm. 2001.



25. kép, Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 5.* olaj, vászon, 80x120 cm. 2001.

az általános világ-történet áramlása. ...A bőrömon belül és a bőrömon kívül működő dolgok ugyanazok. Én magam vagyok tehát valójában a dolgok, mindenesetre nem én, mint az észleletek szubjektuma, ha-

¹¹⁷ Steiner, Rudolf: i.m.

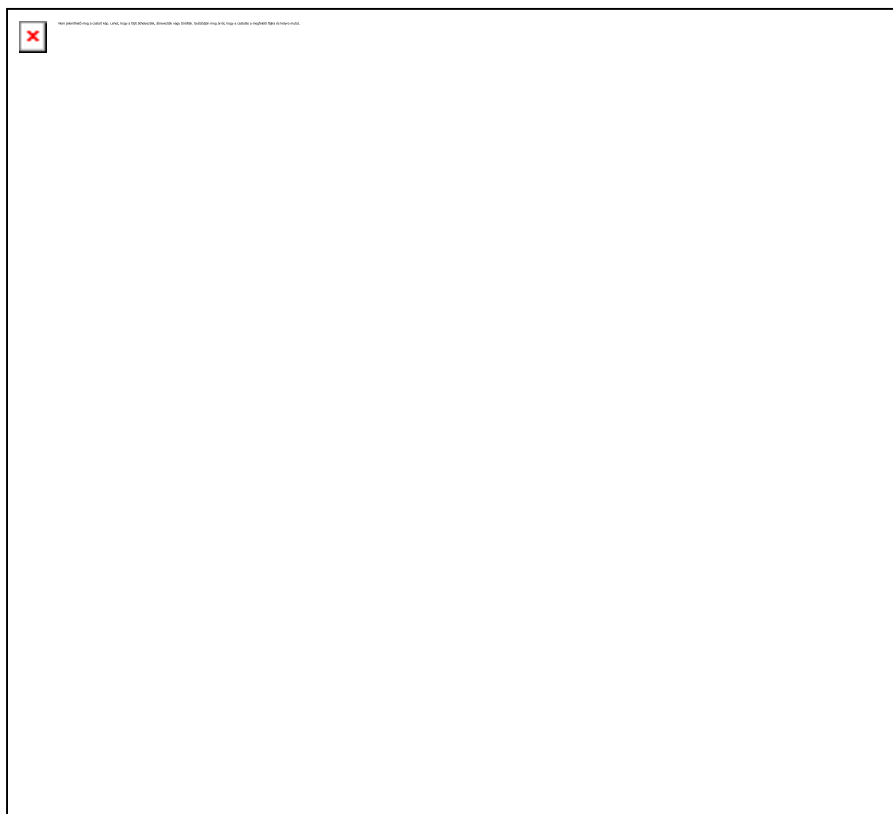
nem én, mint az általános világtörténet része.” Ezekből a feljegyzésekből is látható, hogy a valósággal szemben nem vagyok elutasító: Nem kerülöm a kép és a valóságelemek asszociációs lehetőségét és nem tagadásban találom meg önmagam.

Hangulat

A hangulat valóságtöredék: „az ember rá van hangolva a világra, de a világ is rá van hangolódva az emberre. A hangulatban az én és a világ nem választható szét; a hangulat a kettő eredendő egységére mutat, amit az is bizonyít, hogy az embernek mindig van valamilyen hangulata: a hangulatokkal nem állítható szembe a hangulatnélküliség, hanem csakis az egyes hangulatok között fedezhető fel ellentét. Téves az a közkeletű pszichológiai elképzelés, mely szerint az emberben *belülről* támad valamiféle hangulat, s ez azután kivetül a világra, vagy fordítva, valamilyen, az emberhez képest *külsődleges* helyzet ébreszt egy hangulatot az emberben. Az érzelemmel ellentétben, amely mindig kötődik valamihez, a hangulatnak nincsen tárgya (vagy alanya), mert *Heidegger* gondolatmenetét követve, a hangulatban magának az emberi léthelyzetnek a mikéntjét fedezhetjük fel, benne a létezés mint emberi létezés tárul elénk. A melankolikus számára nyilvánvaló az énnek és a világnak ez a mély, eredendő egymásrautaltsága; és ha kárhoztatja a világot vagy önmagát, akkor szavai mögött észre kell vennünk azt, amire szavakkal már nem lehet utalni: nem pusztán a világtól vagy önmagától retteg, hanem attól, hogy élete által a létezésnek van kiszolgáltatva. A hangulatra legfeljebb utalni lehet, de nem lehet róla megfelelően beszélni; a beszéd eleve tárgyként szól arról, ami nemcsak tárgy, és alanynak tekintti azt, ami nemcsak alany. Aki saját hangulatáról beszél, a lét adott értelmezését óhatatlanul érzelemmé minősíti át. A hangulat közölhetetlen, és a maga módján az eufórikus hangulatban az ember éppúgy el van szigetelődve, mint a melankóliában: az egyéniség végső magárautaltsága (hogy ne mondjunk magányt) a hangulatban lepleződik le. A melankóliának a többi hangulathoz képest annyiban van kitüntetett szerepe, hogy ez az egyetlen, amelyik valóban mint hangulattal szembesül önmagával. Az európai gon-

Személyes törekvések

dolkodás Heraklitosztól kezdve vergődik a mindenki számára közös valóság és a csak az egyén számára adott valóság kettős élménye között: az igazságkeresés és létünk értelmezésének óhaja egyként feltételezi és utasítja el mind a kettőt. Minden hangulat átmenet a két pólus közt, más és más ponton próbál hidat verni (aki például boldog, azt hiszi, hogy mindenkivel meg tudja osztani örömét, de rájön, hogy igazából senkivel sem). A melankolikus a szélsőséges póluson helyezkedik el: eleve nem törekszik arra, hogy belépjen a mindenki számára közös valóságba (innen a melankolikusok Arisztotelész által is megfigyelt hallgatása), hanem fennén hirdeti



(nem szóban, hanem létevel), hogy az ember nem képes önmagáról beszámolni, nem tudja magát másoknak átadni... A lehetőségek a melankolikus számára a végtelenséget csempészik be a létezésbe, és

26. kép, Radosza A.: *Mikro-makro*, olaj, vászon, 80x110 cm 1994.

ez a fő értékük, nem pedig az, hogy realitássá váljanak.”¹¹⁸

¹¹⁸ Földényi F. L. 1992. 265-269.

Személyes törekvések

A szavak szerepét a festészet sikerrel veheti át, mert képes a hangulatokból töredékeket közölni. Képeimen ennek a töredéktárnak alapmotívuma a fizikai és biológiai mozgás, a lendület képzete, amelynek fajtái: a szexualitás, a száguldás, a zuhanás, a részek harca. Ezek között a zenei történések élménye tesz rendet. Az orgazmus a kinyílás a kozmosz felé, a valóság koncentrált megélésének egyik lehetősége, a száguldás-zuhanás a tér meghódításának, az idő megszüntetésének lehetősége, a zene a komponálást mint tudatos emberi tevékenységet jelenti, amely szerintem szükséges ma is a befogadóval történő kommunikációban. Az Én adja fel magának a megismerés kérdéseit, létrejöttének feltételei az Én által és az Énért vannak. Természetes, hogy vannak művészek, akik számára

valóságélmény lehet bármely jelentéktelen hétköznapi esemény, tárgy és az is, hogy nem kötődnek semmilyen valóságélményhez. Ez a szándék azonban egyben jelzés az individuumhoz illetve az univerzumhoz való viszonyról is. Számomra a fent felsorolt motívumok talán szimbolikusan



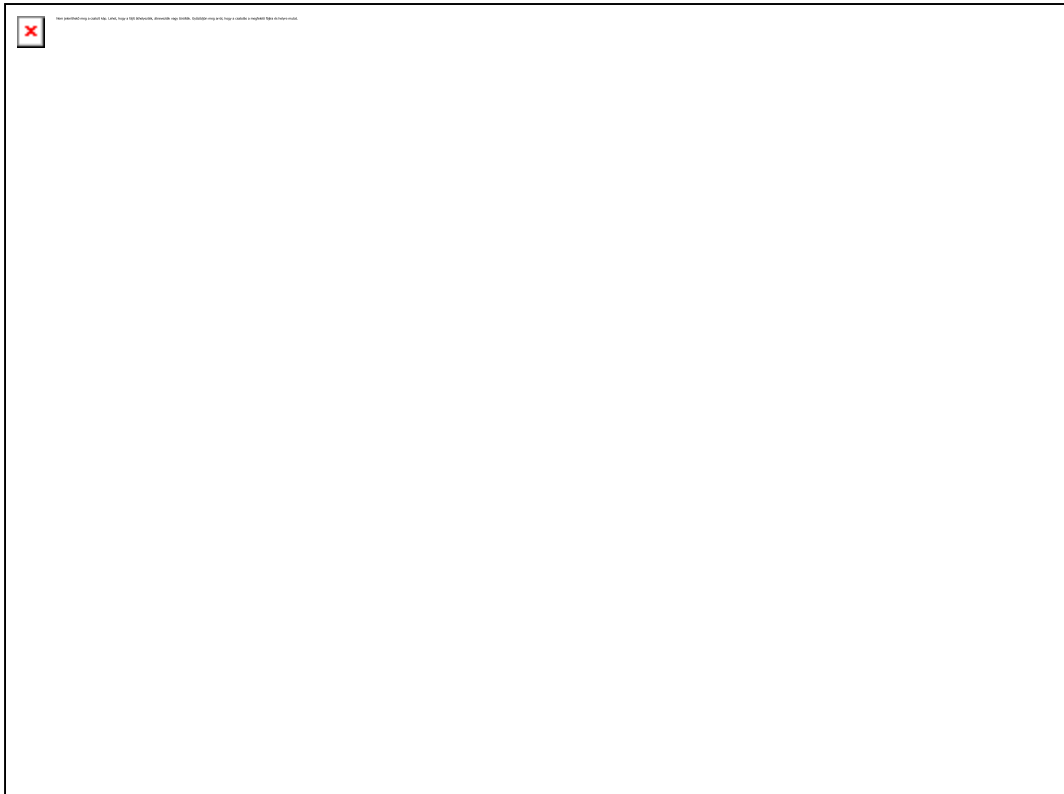
27. kép, Radosza A.: *Víz-zene*, olaj, vászon, 90x105 cm. 1994. Xantus Múzeum gyűjteményében

képesek összekötni, egyesíteni az individuumot az univerzummal. Ebben a kontextusban nincs helye semmiféle kívülről jövő művészeti teóriának (köztudott, hogy korunkban milyen sok individualitás nélküli sablonszerűség él és terjeszkedik a világban), hatás nélkül maradnak mások művei is, illetve talán csak sokszoros szűrőn keresztül válhatnak építő elemmé. Mindez művészetfilozófiai dogmák elkerülésével, játékos improvizációkkal a tárgyteremtés aktusa révén kerül megvalósításra. Ezzel

Személyes törekvések

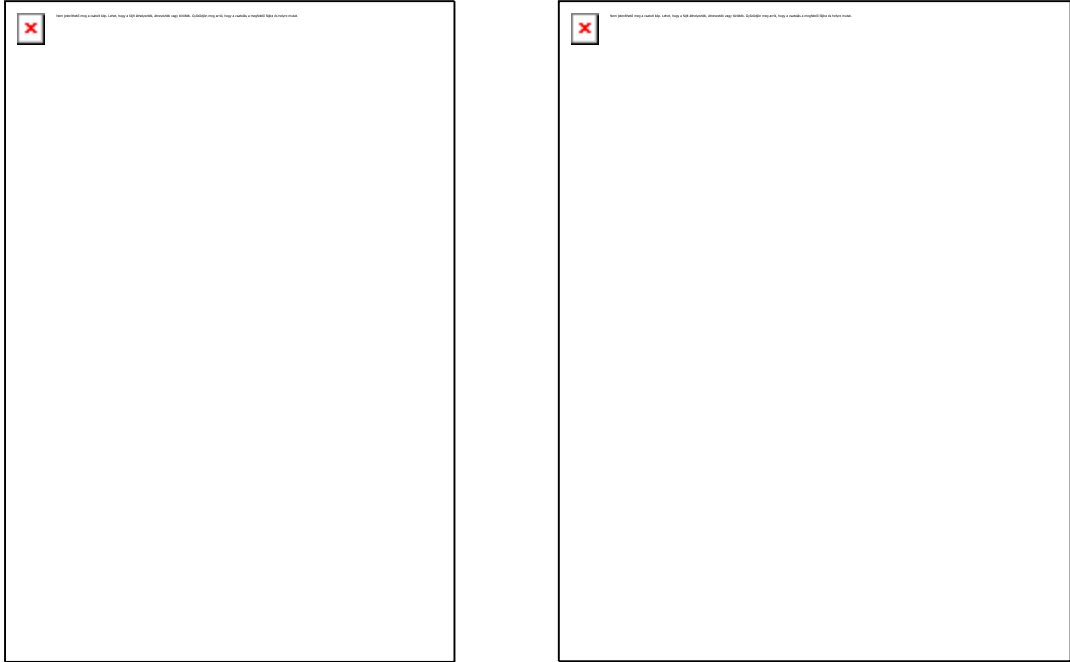
leteszem voksomat a művészet tárgyteremtő aktus révén való megvalósulására, és egyben elutasítom a tárgyasítás nélküli tervezést.

A kép rétegekből építkezik (puha színfoltok, grafikai elemek, vastagon felhordott anyag). Ezek kölcsönös helyzete, változó alá-fölé-mellérendeltsége szövevényes, látszólag rendezetlen tér érzetet kelt. Sajátos eszköz a valóságtöredékek szimulációja, ami által a síkhatású (valójában plasztikus) rétegek közt fellelhető az ezek alól, mint háttérből kitörő, a vászon síkját megkérdőjelező térillúzió. Ennek a beemelt elemnek további funkciója, hogy a mindenki által ismert motívumok (műtörténeti korok illuzórikus levegőperspektívája) használatával a szemlélőhöz tett fogódzóként segítse a megközelítést. A képfelület nem egyenértékű részek összessége, mint inkább egy olyan küzdelem színtere, amelyben a rétegek harca folyik a domináns szerepért.



28. kép, Radosza Attila: *A függöny felhúzva*, olaj, vászon, 160x200 cm. 2000.

A valóság kiszámíthatatlanságától való viszolygás már Worringernél összekapcsolódik az absztrakcióval mint reakcióval. A végtelen, megérthetetlen valóság helyett a geometrikus absztrakt művészet behatárolt, rendezett valóságot teremt. Az én válaszom a valóság kiszámít-



29. kép, Radosza A.: *Ívek I-2*. olaj, vászon, 2000.

hatatlanságára a személyesség. Ez nem arról szól, hogy milyen, mások számára is érdekes egyéniség vagyok, hanem hogy a leginkább ismert, biztos pont a végtelen valóságban: az én. A személyesség jelenlétét az alkotás folyamatában, a festői, technikai elemek redukálásával, a kézzel felvitt és a tubusból vászonra nyomott festék közvetlenségével¹¹⁹ próbálom fokozni. A képek indító gesztusa a festés folyamatában később a továbbgondolás, narráció révén elveszti önértékűségét, motívummá válik egy újraépített valóságban. A gesztusok tehát motívumokká rendeződnek, a grafikai és festői eszközök rétegződése mellett a harmadik réteg a térbeli, reliefszerű: a fest-

¹¹⁹ A vastag anyag Fautrier festészetében játszott főszerepet: „Sűrűségére és kompozíciójára tekintve azonnal érthetővé válik, hogy ennek az anyagnak a legfőbb aspektusa és jellegzetessége a rétegzettség, mégpedig nemcsak azért, mert a kép kívánt domborzatának anyagi hordozója van, hanem azért is, mert az utolsó réteg több színben játszó gyűrődésében csaknem mindig leolvasható a rétegzettség, amely táplálja a tömörülés és a változás ritmusát, a képeknek az anyagot valószínűleg kifformáló történetét, mely elnyúlik, belenyúlik egészen a jelenbe. De éppen mert ez az anyag képanyag, és mert a képnek terjeszkedése, mélysége, tartalma, története van, az anyag bergsoni értelemben emlékeztet is: annak az érzékelésnek az adata, mely ráadásul képek halmaza, de egy bizonyos meghatározott kép lehetséges akciójára vonatkoztatva személyes.” Argan, Giulio-Carlo: i.m. 35-50.

ményanyag dimenziója és a lazúros térillúzió. Ez a dimenzió formálisan se nem meghatározott, se nem szabályozott, nincs saját struktúrája. Inkább egy olyan ritmus modulálja, mely magába zárja – az anyag különféle sűrűségeiben vagy különféle tendenciáiban és virtualitásában – a közelinek és a távolinak a váltakozását, sőt néha az egyidejűséget is. A mozgás elve nemcsak a festményanyag belső vitalitásában, de a grafikai gesztusok dinamikájában is tükröződik. A mozgás továbbá az az elem, amely egységbe fogja az intellektust és az organikus világot: azaz képes összeolvasztani az emberi szellem végtelen tartományát a végtelen kozmosszal.

A mozgást jelző dinamikus motívumok korábbi munkáimban is jelen voltak egyfajta organikus tobzódásként. Ezek redukálása révén, a horror vacui mellőzésével, autentikusabb formákkal válhat szembeötlővé a totalitás és partikuláris kiemelés ellentétéből építkező, rendszerező jelleg.

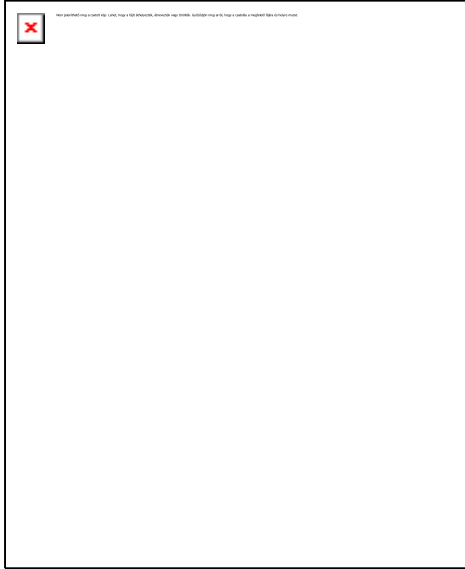
Grafikák – festmények

Saját példám a művészeti tevékenység gyakorlatából kialakított belső fejlődés. Tanulmányrajzok felhasználásával készítettem első grafikai kompozícióimat. Figurák térben, ez volt eleinte a magától értetődő kihívás. Megjelentek bizonyos sajátosságok: a térbe való behatolás dinamikája, az egymás mellett lévő felületek párbeszéde (textúrák, faktúrák és kontraszt játékok). Később, amikor a mesterség tanulásának (kompozíció, felületek, ellentétek, mozgás) egy részén túljutottam, merült fel a probléma: kik ezek a figurák, hol vannak és egyáltalán mi közöm nekem mindehhez? Jelenti ez a probléma felvetés azt is, hogy a külső determinációt, ami az önelvű képalakítás feltételeként már nem szerepel, nem akartam saját mítoszokkal pótolni. A mítoszeremtés jó példái *Gaál József* és *Szurcsik József*. Ők az akadémiai figura tanulmányokból közvetlenül képesek voltak megalkotni saját mitológiájukat, figuratípusukat. Számomra más út tűnt járhatónak. A szürrealizmussal kitágított valóságot még mindig szűknek éreztem. A grafikai kompozíciók belső értékei ugyanakkor hitelesnek látszottak. Hetekig dolgoztam kisméretű rézlemezeken, azért, hogy elérje azt a szintet, amit valamilyen belső elvárás fogalmazott meg. Egy barátom szerint *kínosan ügyeltem a minőségre*.



30. kép, Radosza Attila: *Pihenés*, 1985. rézkarc, aquatinta, 22x16 cm

Eltűnt tehát a tér-idő egység, a figuralitás, jött helyette a méret kitágítása, a színek használata. A rézlemezt szinte kizsákmányoltam azzal,



31. kép, Radosza: *Harapós combok*,
rézkarc, aquatinta, 1989. 23x32 cm

ahogy a rézkarc, a metszet, a hidegtű és az aquatinta nyújtotta technikai lehetőségeket kiaknáztam. Olyan nyomatok készültek, amelyeket már-már festményeknek nevezhetnénk. Néhány évi tépelődést követően aztán győztek a belső erők, és a festés mellett döntöttem.

A grafika¹²⁰ tiszteletre méltó világa, amely fegyelemre, az anyag tiszteletére és alázatra tanít, csak egy a lehetséges utak közül. Ez az út azt is jelentette, hogy kezdő festőként egy

kialakult formavilágból indulhattam ki, és felhasználhattam a képalakításról szerzett tapasztalataimat. Adva volt továbbá az elvárás, amely a „totális” képről élt bennem. Kellett még az önként vállalt elszigeteltség a magyar művészeti társadalomtól, amelynek felszínessége ebben az időszakban valószínűleg senki számára nem vált motiváló tényezővé. (Nekem olyannak tűnt a kilencvenes évek magyar művészeti környezete, mint amikor egy költő betéved a diszkóba, vagy egy supermarketba, és magyarázkodnia kell, hogy miért nem akar sem fellépni, sem pedig eladni valamit.)

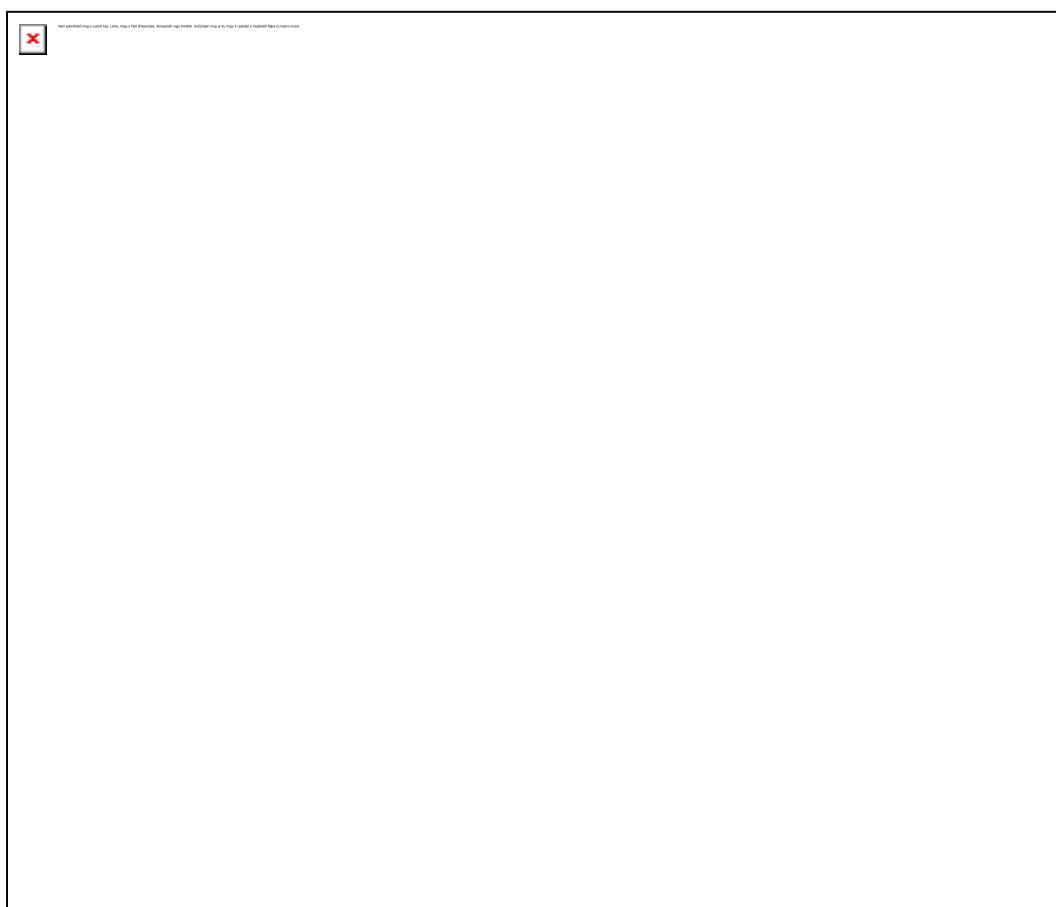


32. kép, Radosza: *Szarvmotívum*, tus, pasztell,
70x50 cm. 1990.

¹²⁰ Mindenki tudja, hogy a grafika általában nincs benn a mainstream-ben. Mégis sokan választották – választottuk – ezt a médiát a hetvenes-nyolcvanas években éppen ezért, mert így nagyobb volt a szabadság, kevesebb az ellenőrzés. A Képzőművészeti Főiskolán nem kellett „kis Gerzsonnak, kis Svábynak” lenni. Köztudott volt, hogy a grafikán tudnak rajzolni, és a mesterek nem erőltetik hallgatóikra szemléletüket. Igaz az is, hogy azóta sem ismerem ezt a szemléletet.

Személyes törekvések

A festészet médiuma számomra evidenciává vált. Kísérleteket ugyan folytattam a különböző anyagok vizsgálatában, de mindig úgy éreztem, hogy ennek a jelentősége szétolvad a kész kép hatásában. ... Miért is boncolgatnánk egy haiku kifejezéseit vagy nyelvtani szerkezetét?



33. kép, Radosza A.: *Mozgás kék térben*, olaj, vászon, 180x220 cm. 2002.

Az individuális erők kifejlesztése

Modellek válsága

Az európai művészetoktatást *Thierry De Duve*¹²¹ két modell alapján csoportosítja. Az egyik az *akadémiai*, a másik a *Bauhaus-modell*. A két modell közti különbségeket az alábbi táblázatban mutatom be.

2. sz. táblázat: művészetoktatási modellek

	AKADÉMIAI	BAUHAUS
Elvárás a diákokkal szemben	tehetség (kevesek tulajdonsága)	kreativitás (demokratikusan elosztott képesség, „minden ember művész”)
Elsajátítandó ismeret	mesterség	médium
Preferált eszköz	megfigyelés, másolás	észlelés - képzelet
Az oktatás célja	hagyomány, konvenciók, törvények megismerése	saját médium olvasásának képessége, vizuális nyelven való kifejezés és leírás képességének fejlesztése
Segéd tantárgy	anatómia	pszichológia
A valósághoz való viszony	utánzás	eredetiség
Az oktatás tárgya	mesterség, technikai eszközök professzionális használata	a művészet, (a művész az iskola produktuma)
A művészet osztályozása	mesterségek szerint	médiumok szerint

A tiszta akadémiai modell a modernizmus kezdetekor ért véget, a Bauhaus-modell pedig a modernizmussal együtt veszítette hitelét. „Ha a festészet és a szobrászat gyakorlata felbontható volna észlelési elemekre, szemantikai atomokra és egyszerű technikai lépésekre, a művészet

¹²¹ De Duve, Thierry: *A Bauhaus-modell vége*, 1997. Balkon, 99/9 4-7.

Az individuális erők kifejlesztése

maradéktalanul megtanítható lenne egy mostantól totális tradíció alapján.”¹²² Szerencsére aktív művészek ilyesmit nem gondolnak. A művészetpedagógiai modelleknél hasonló a helyzet, mint a művészetben. Egy gyakorló művész többnyire felül tud emelkedni a pedagógiai modellek szorításából, a kereteket szubjektív sugallatai nyomására bármikor felrúgja, de hasznosíthatja azok tapasztalatait. Gyakorlati probléma akkor adódik, amikor nem megfelelő képességű, „fegyelmezett rajztanár” kötelezi el magát valamilyen modell iránt, és azt dogmaként követi.

A kérdés, hogy ha mindkét modell megbukott, akkor ebben az átmeneti időszakban milyen elvek alapján építsük fel művészetoktatási programunkat.

Vállalni kell a bizonytalanságot, hogy nem tudjuk, milyen cél felé haladunk, a rendetlenséget, amelyben a diák személyisége kifejlődik a saját rendjével. A modernizmus által háttérbe szorult „tehetség” újra előtérbe kerülhet, hiszen ez tapasztalataim alapján talán a legfontosabb motiváló tényező (a maga romantikus kiválasztottság érzésével). A mesterség

¹²² De Duve (i.m.) kiemeli a modellek egyes jellegzetességeit: „A művészeti oktatásnak a kreativitás eszméjére alapozott tervezete három fontos következménnyel jár. Először is, elvben semmi nem állja útját, hogy bárki művészeti tanulmányokat folytasson. Másodszor, ebből eredően az oktatás tárgya az önmagában vett művészet, s nem csupán annak technikai eszközei...

Ha egy művész a festőmesterséget gyakorolta, ez azt jelentette, hogy egy céhhez tartozik, s elődei példáját követi: festészetet művel, vagyis azt csinálja, amit a festők csinálnak. Ha egy művész a festészet médiumán munkálkodik, ez azt jelenti, hogy a művészetet afelől faggatja, ami annak saját mondandója, és ami még nem mondatott ki. Olyan festészetet csinál, amilyet eddig nem csináltak. A mesterséget gyakorolják, a médiumot kikérdezik, a mesterséget továbbadják, a médiumot közlik, a mesterséget tanulják, a médiumot felfedik, a mesterség hagyomány, a médium nyelv, a mesterség a tapasztalaton nyugszik, a médium a kísérletezésen. Mindez három fontos következménnyel jár. Először is a médiumra orientált oktatás a technikai készséggel szembeni bizalmatlanságot kultiválja. Ha a mesterségbeli tudást a médiumra alkalmazzák, ez akadályozza az oktatást azoknak a kvalitásoknak a tekintetében, amiket előbb magából a médiumból kell levezetni. Másodszor az oktatás, amennyiben a művészeteket elválasztja saját eredetüktől, s az érzéki tulajdonságok sajátosságai szerint rendezi újra őket, képtelen elgondolni egy médiumok közti művészetet. Harmadszor a jövő oktatására kötelezi magát, ami nyilvánvaló képtelenség. A médium és a kreativitás viszonya egymással is ellentmondásba került.

Az utánpótlás reprodukál, az eredetiség alkot, az utánpótlás ugyanazt hozza létre, az eredetiség valami mást, az utánpótlás célja a kontinuitás, az eredetisége az újítás. A Bauhaus - tanár feladatának tekinti, hogy felfedezze tanítványa eredetiségét és azt érvényre juttassa, ugyanakkor az invenciókat visszakényszerítse a médiumhoz, s annak specifikus határain belül interpretálja őket. Mindebből három következmény adódik. Először is az eredetiségre ösztönző oktatás hajlik arra, hogy a növendékeket bizonyos tekintetben kvantitatív alapon, az invenciók gyakorisága, újszerűsége, diszkontinuus illetve véletlenszerű jellege, frissessége és váratlansága szerint ítélje meg. Mindezek ugyan erői a tökéletes műalkotásnak, ám arra kevésbé alkalmasak, hogy a fejlődést meg lehessen belőlük állapítani. Továbbá ez az alkotás, amely magát kényszerű korlátok közé szorítja, s így támogatja a médiummal való kísérletezést, olyan határokon belül mozog, melyek inkább a tanítás gyakorlatának területét jelöli ki, semmint annak egyszerű játékmódját. Végül pedig irtózik attól, hogy tartalmilag vitassa meg a tanítványok munkáit, azon kívül ápolja a formalizmust. Ezek a halmozott következményei a kreativitás nagyszabású ideológiájának, valamint annak a művészettörténeti koncepciónak, mely saját legitimitását a jövőre bázisozza. A probléma lényege az, hogy a kreativitás mítosza gyanús, és hogy az a jövő, amitől a Bauhaus-modell a legitimitását remélte, az a mi jelenünk.”

Az individuális erők kifejllesztése

megismerése elkerülhetetlen, a médiákkal való ismerkedés elindíthatja a művészethez való önálló viszony kialakulását. Mindezeknél is fontosabb, ami mindenfajta pedagógiai törekvés célja kell legyen, az önfeltárás, önmegismerés lehetőségének megteremtése, ösztönzése.

A magyarországi képzőművészeti oktatást a rendszerváltásig (1990) elkerülte a Bauhaus-modell válsága, mert szerintem talán politikai okokból, vagy jobb esetben a mesterek autonómiája és bölcsessége miatt maga a Bauhaus-modell sem nyert teret. Az akadémiai-modell azonban a kelet-európai egyetemekhez hasonlóan virágzott (némi nyitottsággal fűszerezve). Kialakult egy sajátos mechanizmus, amit a „megtanulni, majd elfelejteni” kifejezéssel szoktak jellemezni. (A mesterek programjuk sikereként élték meg, amikor a Bauhaus-modellről megcsömörlött külföldi diákok Budapestre jöttek mesterséget tanulni.) A világban zajló folyamatoktól kissé elszigetelt Budapesten az akadémiai-modell keretben lehetőség volt a képzőművészeti nyelvek sajátosságait megtanulni. Így fordulhatott elő, hogy a „rugalmatlanság” megóvta a Képzőművészeti Egyetemet a „modernista képrombolás” válságától, következményeitől.¹²³ A politikai rendszerváltás után ma a pluralizmus jellemző, amely jelenség részben még mindig az akadémiai-modell szerinti mesterekhez kötődik. Ezek a folyamatok azonban a jelenben játszódnak, ezért elemzésükre nem vállalkozom.¹²⁴

¹²³ Az Iparművészeti Egyetem általában nyitottabb volt a Bauhaus-modell eredményei iránt. Ennek oka szerintem többek között a Bauhaus céljaiban keresendő: arisztokratikus tehetség helyett demokratikus kreativitás, költő helyett mérnök stb. Effajta elképzelések a képzőművészek autonóm tehetség kultuszába nemigen fértek bele, az iparművészeknek viszont vállalható teóriát adott. Ez a teória abban is segített, hogy az iparművészek leküzdjék a képzőművészekkel szembeni kisebbségi komplexusukat, még úgy is, hogy a teóriák képzőművészekről származtak.

¹²⁴ Mennyire valószínű, hogy a tisztán szakmai kiválasztása a felsőoktatásban dolgozó művészet oktató tanároknak? Utazásaim során láttam olyan gyakorlatot, amelyben különböző technikákkal (pl. külföldi vendégtanárok egy-két szemeszteres meghívásával) szándékoztak biztosítani a belterjesség kizárását. Magyarországon szinte köztudottan működnek belterjes jelenségek. Amikor diákkoromban készültem a Képzőművészeti Egyetem felvételijére, már akkor fogalmat alkottam a struktúráról, amely szinte válságba taszította az akkori oktatást. Közzájón forgott, hogy melyik tanár került be politikai vonalon (KISZ-titkárként), melyik azért, mert soha nem fogalmazott meg kételyeket mesterével kapcsolatban. Olyanról azonban nem lehetett hallani, hogy művészeti tevékenysége miatt kívülről hívták volna. Ennek a gyakorlatnak a megszüntetésére esély nyílt akkor, amikor a rendszerváltáshoz kapcsolódóan új, radikális szereplők kerültek a művészeti felsőoktatásba illetve új intézmények kezdtek meg működésüket. Emberi esendőség, hogy ők valószínűleg újra olyan tanársegédek nevelnek ki, akik a már ismert kételymentes kategóriához tartoznak. Fontos lenne olyan technikák kidolgozása, amely ezt a gyakorlatot kizárja. Ennek egyik lehetősége a doktori képzés, és az ahhoz köthető megbízások. A belterjesség érdekében tevékenykedő lobbikat még mindig segítik a kibúvók, pl. a művészeti díjak, amelynek birtoklása felmentést adhat a DLA fokozattal kapcsolatban. Ez így érthető lenne – a művészeti teljesítményeket valamilyen módon el kell ismerni – ha a díjak kiosztásának módszere nem lenne éppolyan belterjes.

Az individuális erők kifejlesztése

A belső fejlődés, amely során szerencsés esetben művészet is keletkezik, olyan lépések sorozatából áll, amelynek minden egyes mozzanatát intenzíven, hittel és kételyekkel éli meg az ember. A leszűrődő tapasztalatok és eredmények közvetlen átadása, tanítása azonban mégsem tekinthető követendő modellnek.

„A lényeges az, hogy ösztönzéseket kapjunk és iránymutatásokat kövessünk nyomon. Itt autoritás nélküli beszédről van szó, csak rámutatás történik – látnia pedig az embernek önmagának kell.”¹²⁵

„A kívülről jövő igazság mindig a bizonytalanság bélyegét viseli magán. Csak ami saját belső világunkban jelenik meg mint igazság, abban lehet hinnünk. Csak az a tudás elégít ki, amely semmilyen külső normának nem veti alá magát, hanem személyiségünk belső világából ered.

De olyan tudás sem elégít ki, amely egyszer s mindenkorra megmerevedett iskolai szabállyá lett, és minden idők számára érvényes feljegyzésekben őrződött meg. Minden egyes ember jogosnak érzi, hogy közvetlen tapasztalataiból, közvetlen élményeiből induljon ki, és innen kiindulva ismerje meg az egész világegyetemet. Biztos tudásra törekszünk, de mindenki a maga sajátos módján. Ma nem lehet kényszeríteni senkit arra, hogy megértsen valamit. Akit nem valami sajátos individuális igény hajt egy szemlélet irányában, attól nem követelünk sem elismerést, sem helyeslést. A még éretlen emberbe, a gyermekbe sem akarjuk ma a megismerést tölcserrel beletölteni, hanem képességeit igyekszünk úgy fejleszteni, hogy többé ne kelljen kényszeríteni a megértésre, hanem ő akarjon megérteni.”¹²⁶

Ha tanítani nem lehet, azzal érdemes foglalkozni, hogy miképp lehet segíteni a tanulást. Vajon egy fiatal művész (hallgató) képes-e arra, hogy feldolgozza és megértse több ezer év művészetét a felnőtt lét tapasztalatai nélkül? Elképzelhető-e annak a tanításnak a létjogosultsága, hogy legyünk nyitottak, ismerjük korunk tendenciáit, így bekapcsolódhatunk a

¹²⁵ Gadamer, H-G. i.m.

¹²⁶ Steiner, R. i.m.

Az individuális erők kifejtése

„mainstream”-be. (Ez a kérdés felvetés jelentené egyben a praktikusság, hasznosság és az ezzel sokszor ellentétben álló hitelesség rangsorolását is.) Szerintem nem, ennél több kell, mert a több ezer év művészetét meg kell tapasztalnunk, érzetekké kell alakítanunk)... hiszen könyvekben soha nem találkozhatunk művészettel, csak valamiféle válogatással, teoretikus csoportosítással, művészetfilozófiai kényszerekkel. A művészeti filozófiák gyakorlati megvalósításában kellene vizsgálnunk magunkat, személyiségünket! Végtelen örömmel járhat azt szemlélni, ahogyan egy fiatal művész kialakítja individuális válaszait a kulturális kihívásokra, és ha segíteni tudunk abban, hogy ezek a válaszok autentikusak, komplexusoktól mentesek legyenek, akkor nem tettünk keveset.

Szakmai Önéletrajz

Személyi adatok

Név	Radosza Attila
Születési idő, hely:	1965. Győr
Lakcím:	Győr
E-mail cím:	radosza@freemail.hu

Tanulmányok

1998-2001.	Doktori Képzés, PTE Művészeti Kar, Mesteriskola, Pécs
1987-89.	Posztgraduális Művészeti Képzés, Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest
1987.	Művészeti Kurzus, Göteborgi Egyetem
1983-87.	Képgrafika szak, Magyar Képzőművészeti Egyetem
1979-1983.	Révai M. Gimnázium, Győr

Nyelvtudás

Angol ICC és állami C típusú középfokú nyelvvizsga
Orosz állami A és B típusú állami nyelvvizsga

Tanári tevékenység

1999-	Képzőművészeti Tagozat vezető, Győri Tánc-és Képzőművészeti Szakközépiskola
1997-99.	Igazgatóhelyettes,
1992-	Tanár (rajz-festés, grafika)

Művészeti csoportok, szervezetek

1998.	Raab-Art képzőművész csoport megalakítása Tagság a következő szervezetekben: Magyar Grafikusművészek Szövetsége, Magyar Alkotóművészek Országos Egyesülete (festő tagozat), Győri Grafikai Műhely Egyesület vezetősége, Győr Kultúrájáért Alapítvány kuratóriuma, Mensa HungarIQa
1990-93-96-99-2002-	MAOE választmányi tagság

Jelentősebb díjak, ösztöndíjak

1989-92.	Derkovits ösztöndíj
1987.	Kondor Béla díj

Csoportos kiállítások

- 1987-88-89. Megyei Tárlat
1987. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
1989. Országos Grafikai Biennálé, Miskolc
1989. Ex Libris kiállítás, Nancy, Franciaország
1990. 7. Künstlerbegegnung im Stift St. Lambrecht, Ausztria
1990. Derkovits ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum, Budapest
1990. Alpok-Adria Nemzetközi Biennálé, Udine, Kismarton, Szombathely
1991. Derkovits ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum,
1992. Derkovits ösztöndíjasok beszámoló kiállítása, Ernst Múzeum,
1992. Pannonia 92 Eisenstadt, Ausztria
1992. 1. Nemzetközi Grafikai Biennálé, Győr
1993. Art Expo, Budapest
1993. Derkovits ösztöndíjasok jubileumi kiállítása, Szombathelyi Képtár
1994. Őszi Tárlat, Győr
1996. Őszi Tárlat, Győr
1997. „Zene és Képzőművészet” Múcsarnok, Győr
1997. Országos Színesnyomat Triennálé, Szekszárd
1998. Nemzetközi Művésztelep Zárókiállítás, Városi Művészeti Múzeum,
Győr
1998. Őszi Tárlat, Sopron
1999-2001. DLA hallgatók éves beszámoló kiállítása, Pécsi Galéria, Pécs
1999. Doktori Iskola kiállítása, Palme Ház, Budapest
1999. Städtischen Galerie Harderbastei, Ingolstadt, Németország
1999. Raab-Art kiállítás, PSVMK, Győr
2000. „East-West” Symposion kiállítás, Mötiers (NE) Svájc
2000. Országos Színesnyomat Triennálé, Szekszárd
2001. DLA hallgatók diploma kiállítása, Múzeum Galéria, Pécs
2002. Magyar Képzőművészeti kiállítás, Bonn, Németország
2002. Magyar Képzőművészeti kiállítás, Wuppertal, Németország

Önálló Kiállítások

1986. Fiatal Művészek Klubja, Budapest
1987. Városi Könyvtár Galéria, Győr
1989. Városi Könyvtár Galéria, Kiskunmajsa
1990. Szombathelyi Képtár, Szombathely
1992. R. Lugeck, Bécs, Ausztria
1993. Xantus János Múzeum Képtár (Napóleon Ház), Győr
1993. Kovács Margit ÁMK, Győr
1995. Nemzeti Színház, Győr
1998. Városi Művészeti Múzeum, Győr
1998. Ferencvárosi Galéria, Budapest
2000. Ökollégium Artgaléria, Budapest
2002. Ceglédi Galéria
2002. Zsinagóga, Pannonhalma

2002. Városi Művészeti Múzeum, Győr

Munkáimról szóló jelentősebb publikációk

1995/7 Új Művészet, Húber András
1997 Műhely
1998. Kiállítási Katalógus, Beke Zsófia, Húber András
1998. Kiállítási Katalógus, N. Mészáros Júlia
2000. Új Művészet (XI/11.)
2002. Élet és Irodalom (XLVI/41.), Szeifert Judit: A jövő ősképei

Képek listája

1. Dürer, A.: *Melankólia*, rézmetszet, 23,9 x 16,8 cm. 1514.
2. Radosza Attila: *Fa*, rézmetszet, aquatinta, 29,7x21 cm. 1987.
3. Kandinszkij, V.: *Kép fekete ívvel*, olaj, vászon, 188 x 196 cm. 1912.
4. Mondrian, P.: *Bild I*. 1921.
5. Hartung, H.: *T*, 1956/59.
6. Soulages, P.: *Peinture*, 1953. június 29.
7. Schumacher, E.: *Räumliche Trennung*, 91 x 74 cm. 1955.
8. Fautrier, J.: *Geiserlkopf, (Otage)*, 33x27 cm. 1945.
9. Tapiés, A.: *Papier n0 13*. 89,5 x 171 cm. 1969.
10. Nay, E. W.: 1945. olaj, vászon,
11. Wols: *Kék fantom*, 73 x 60 cm. 1951.
12. Kline, F.: *Hazelton*, 1957.
13. de Kooning, W.: *Suburb in Havana*, 80 x 70 cm. 1958.
14. Pollock, J.: *Eyes in heat*, 1946.
15. Korniss Dezső: *Vörös-fekete kalligráfia*, 1959.
16. Csáji Attila: *Kőtábla helyett III*. 1988.
17. Keserü Ilona: *Gubanc*, olaj, vászon, 100x140 cm. 1991.
18. Kopasz Tamás: *Részletek az aranykorból 3-4*. vászon, természetes anyagok, égetés, vegyes technika, 300X140 cm /db 1984-85.
19. Malevics, K.: *Szuprematista kompozíció: Vörös négyzet és fekete kör*, olaj, vászon, 71x45 cm. 1914.
20. Radosza A.: *Ovidius után*, olaj, vászon, 140x200 cm. 1995.
21. Radosza A.: *Repülés*, olaj, vászon, 100x140 cm. 1996. magántulajdon
22. Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról I*. olaj, vászon, 2001. magántulajdon
23. Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 3*. olaj, vászon 100x140 cm. 2001.
24. Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 4*. olaj, vászon, 120x80 cm. 2001. magántulajdon
25. Radosza A.: *Tanulmány a mozgásról 5*. olaj, vászon, 120x80 cm. 2001.
26. Radosza A.: *Mikro-makro*, olaj, vászon, 1994. Városi Művészeti Múzeum gyűjteményében (Győr)
27. Radosza A.: *Víz-zene*, olaj, vászon, 90x105 cm. 1994. Xantus Múzeum (Győr) gyűjteményében
28. Radosza A.: *A függöny felhúzva*, olaj, vászon, 160x200 cm. 2000.
29. Radosza A.: *Ívek 1-2*. olaj, vászon, 2000.
30. Radosza A.: *Pihenés*, rézkarc, aquatinta, 22x16 cm. 1985.
31. Radosza A.: *Harapós combok*, rézkarc, aquatinta, 23x32 cm. 1989.
32. Radosza A.: *Szarv-motívum*, tus, pasztell, 70x50 cm. 1990.
33. Radosza A.: *Mozgás kék térben*, olaj, vászon, 180x220 cm. 2002.

Köszönetnyilvánítás

Köszönöm Szeifert Judit és Székely Zoltán művészettörténészek segítségét.

Bibliográfia

- Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980* Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001. 44.; 54.; 117.
- Andrási Gábor: *A gondolat formái*, Nappali ház, 1993/2,
- Andrási Gábor: *Modernizmuson túl*, <http://www.c3.hu/~eufuzetek/1/8-v-andrasi.html>
- Angel Judit: *Szervíz, Csúcsforgalom*, a Műcsarnok rendszertelen kiadványa 2001.
- Argan, Giulio-Carlo: *Anyag és emlékezet (Fautrier)*, Műcsarnok, Budapest, 1996. (Apollinaire kiadó, 1960) 35-50.
- Ars Hungarica* No. L, 29.
- Bárdosi József: *Kopasz Tamás munkáiról*, 1992. Katalógus
- Baudrillard, Jean: *The hyper-realism of Simulation*, in: Selected Writings, Stanford, 1988, 143-147, /in: Theory in Art, 1900-1990.
- Belting, Hans: *Kép és kultusz*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- Bergson, Henri, *Idő és szabadság*, Universum reprint, Szeged, 1990. 119.
- Bergson: *Bevezetés a metafizikába*, V., Gondolat és mozgás, 182-183.
- Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után* (Art after the End of Art), in: Embodied Meanings Farrar, Straus and Giroux 1994. 321-333.
- Danto: *Hogyan semmisítse ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997. 163.
- De Duve, Thierry: *A Bauhaus-modell vége*, 1997. Balkon, 99/9 4-7.
- Düchting, Hajo: *Vaszilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, 1992. 38.; 39.; 57.
- Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*, in: Kép, fenomen, valóság, Kijárat Kiadó 1997.
- Fabényi Júlia: *Bevezető*, in: La Biennale di Venezia 2001. 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) Műcsarnok, 9.
- Fehr, Michael: *Színfestészet a képkészítő eljárások korszakában*, in: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002.
- Fitz Péter, http://www.btmfk.iif.hu/970424_h.html
- Fitz, Peter: *Die Rom-Bilder von István Nádler*, AL Galerie Gerlinde Waltz, Stuttgart, katalógus, 1993. 3-29.
- Forgács Éva: *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*, in: A modern poszt-jai, ELTE Bölcsészettudományi Kar, Budapest, 1994. 16-17.
- Földényi F. L. 1992. 7-8.; 23.; 26.; 38.; 265-269.; 271.
- Földényi F. L.: *A belső tapasztalat képei*, Gyűjtők, 2001/2. 29.
- fr. 15. coll. V. Rose, idézi: Földényi, 1992. 27.
- Friedman, Ken: *Csend a fordulóponton*, in: Tóth Endre kat. 2000. ford.: Forián Szabó Noémi
- Gadamer, H-G.: *Szó és kép* 1992. in: A szép aktualitása, 1994. T-Twins Kiadó, 227-266.
- Greenberg, Clement: *Avantgarde és giccs* 1939. idézi A. C. Danto, 1994. 321-333.
- Hajdu I. in., Gábor Gy. ed., *A bizonyosság két táblája*, Tudomány Kiadó - Magyar Rádió, Budapest, 1995. 61- 88.
- Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Rómáról szóló rész, 563-564. idézi Danto, 1994. 321-333.
- Hegyí Lóránd: *Avantgard és transzavantgard*, Európa K. Budapest, 1986. 258.; 348.; 371.; 467.
- Hegyí Lóránd: *Az emlékek csarnokai*, in: Olaj-vászon, Műcsarnok, Budapest, 1991.
- Hegyí Lóránd: *Csáji Attila*, monográfia, Budapest, 21.
- Hegyí Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1993. 21.
- Hegyí Lóránd: *Radikális eklektika mint projekt*, in: Olaj - Vászon katalógus, Műcsarnok, 1997. 19-31.
- Jung, Carl Gustav: *A mesebeli szellem fenomenológiája*, 1945., (Mélyiségeink ösvényein Gondolat Kiadó, 1993) 217.
- Jung: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Európa Kiadó 1993. / *Über die Psychologie des Unbewussten*. in: Jung: *Zwei Schriften über analytische Psychologie*, Walter Verlag AG, Olten. 4. vollständig revidierte Auflage 1989.
- Kandinszkij, V.: *A művészet spirituális vonatkozásai*, Piper Kiadó, 1911, idézi Hajo Düchting: *Vaszilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, Köln, 1992, 17.
- Kandinszkij, V.: *Pont és vonal a síkban*, Weimar 1926. Idézi Düchting, i.m. 41.
- Korniss Dezső, idézi: Hegyí Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982, 160.; 108.

- Krauss, Rosalind: *From The Originality of Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. and London, 1986, 151-170.
- Lipps elméletének alapeszméi, Zukunft, 1906. január in: Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, 1959. 36.
- Művész Lexikon, Corvina, Budapest, 1995./ *The Encyclopedia of Visual Art Biographical Dictionary of Artists*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd, London, 1983. 168.; 460–461.
- Nagy Kriszta, *Kedves Cristoph*, in: *Out of time*, Műcsarnok, Budapest, 2000.
- Németh Lajos: *Törvény és kétség*, Gondolat, Budapest, 1992. 209.; 210.; 229.
- Newman, idézi: McEvilley: *Seeking the Primal Through Paint the Monochrome Icon*, The Exile's Return. Cambridge University Press, 1990. 41.
- Páldi Livia: *A monokróm kaland*, in: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002. 8–9.
- Peternák Miklós: *A festő és a fecskék*, in: Olaj-vászon, Műcsarnok, 1997. 18.
- Schwitters, idézi Krauss, i.m.
- Sei, Keiko: *A Zentől a nátriumglumatátig*, in: La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internationale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) 77.
- Selye János: *Az álomtól a felfedezésig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat, Bp. 1986.
- Steiner, Rudolf: *A szabadság filozófiája*, Gényusz könyvek, 1918.
- Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, in: A szín önálló élete, Műcsarnok, 2002. 102.; 110.
- Szeifert Judit: *A jövő ősképei*, in: Élet és Irodalom (XLVI/41.), Budapest, 2002. 26.
- Szeifert Judit: *A töredék metaforái*, in: Új Művészet, XI/5.(2000. 6-11.)
- Szombathy Bálint: exindex.c3.hu/tema/index.php3?kritikafile=mulasics.html&kr_id=53
- Szombathy Bálint: *Engedmény vagy kockázatvállalás?* Új Művészet, XIII/10. 2002. 43.
- Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)*, Balkon, Budapest, 1999/11-12.
- Tannert, Christoph: *Előszó*, Out of Time katalógus, Műcsarnok, Budapest, 2001.
- Társaság második kiállításának katalógusa 1910. Idézi Dűchting, i.m. 54.
- Thomas, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. 209.
- Wittgenstein L., *Logikai-filozófiai értekezés*, Akadémia, Budapest, 1963.
- Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*, Gondolat, Budapest, 1989. /R. Piper & Co. Verlag, München, 1959. 13-29.; 217-231.

Irodalomjegyzék

- A '90-es évek (Progresszív képzőművészet a Városi Művészeti Múzeumban)*, Városi Művészeti Múzeum, Győr, 2002.
- Aknai Tamás: *Egyetemes művészettörténet 1945-1980* Dialóg Campus Kiadó, Budapest-Pécs, 2001.
- A második nyilvánosság, XX. Századi magyar művészet*, szerk. Knoll, Hans, Enciklopédia Kiadó, Bp. 2002.
- Andrási Gábor: *A gondolat formái*, Nappali ház, 1993/2,
- Angel Judit: *Szervíz, Csúcsforgalom* (a Múcsarnok rendszertelen kiadványa) 2001.
- Argan, Giulio-Carlo: *Anyag és emlékezet (Fautrier)*, Apollinaire kiadó, 1960.
- Bárdosi József: *Anyagfestészet, anyag és festészet* 1999. Új Művészet X.évfolyam 7.szám (július).
- Bárdosi József: *Kopasz Tamás*, in: katalógus 1992.
- Baudrillard, Jean: *The hyper-realism of Simulation*, In: Selected Writings, Stanford, 1988, pp. 143-7, (In: Theory in Art, 1900-1990).
- Belting, Hans: *Kép és kultusz*, Balassi Kiadó, Budapest, 2000.
- Berger R., *A festészet felfedezése* 1-2. Gondolat, Budapest, 1977.
- Bergson, Henri: *Bevezetés a metafizikába*, V., Gondolat és mozgás, 182-183.
- Bergson, Henri: *Idő és szabadság*, Univerzum reprint, Szeged, 1990.
- Danto, Arthur C.: *Hogyan semmiszte ki a filozófia a művészetet?* Atlantisz Könyvkiadó, Budapest, 1997.
- Danto, Arthur C.: *Művészet a művészet vége után /Art after the End of Art* in: Embodied Meanings, Farrar, Straus and Giroux/ 1994.
- De Duve, Thierry: *A Bauhaus-modell vége*, Balkon, 99/9 1997.
- Düchting, Hajo: *Vaszilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, 1992.
- Eifert Anna: *A kép az eltűnés esztétikájában*, In: *Kép, fenomén, valóság*, Kijárat Kiadó 1997.
- Fabényi Júlia: *Bevezető*, In: La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internationale d'Arte (Velencei Biennálé, katalógus, Magyar Pavilon) 9.
- Fehr, Michael: *Színfestészet a képkészítő eljárások korszakában* In: A szín önálló élete, Múcsarnok, Budapest, 2002.
- Forgács Éva. *A valóság fogalmának változása a 80-as évek magyar művészetében*, in A modern poszt-jai, ELTE Bölcsészettudományi Kar, 1994.
- Földényi F. László: *Melankólia*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1992.
- Földényi F. László: *A belső tapasztalat képei*, Gyűjtők, 2001/2.
- Friedman, Ken: *Csend a fordulóponton*, in: Tóth Endre kat. 2000, ford.: Forián Szabó Noémi.
- Gadamer, H-G.: *Szó és kép* 1992. In: A szép aktualitása, 1994. T-Twins Kiadó,
- Hajdu I. in., Gábor Gy. ed., *A bizonyosság két táblája*, Tudomány Kiadó - Magyar Rádió, Budapest, 1995.
- Hegel: *Előadások a világtörténet filozófiájáról*, Rómáról szóló rész, idézi Danto, 1994.
- Hegyí Lóránd: *Korniss Dezső*, Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1982.
- Hegyí Lóránd: *Avantgard és transzavantgard*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1986.
- Hegyí Lóránd: *Csáji Attila*, monográfia.
- Hegyí Lóránd: *Élmény és fikció*, Jelenkor Irodalmi és Művészeti Kiadó, Pécs, 1993.
- Hegyí Lóránd: *Radikális eklektika mint projekt*, in: Olaj - Vázon katalógus 1997.
- Hunter, Sam: *Modern American Painting and sculpture*, Laurel Edition 1959.
- Jung, C. G.: *A mesebeli szellem fenomenológiája*, 1945. In: *Mélysegeink ösvényein*, Gondolat Kiadó, Budapest, 1993.
- Jung, Carl Gustav: *Bevezetés a tudattalan pszichológiájába*, Európa Kiadó 1993.

Radosza Attila: Mozgás – szabadság és korlátok – a nonfiguratív festészetben

- /Über die Psychologie des Unbewussten In: C. G. Jung: *Zwei Schriften über analytische Psychologie*: Walter Verlag AG, Olten. 4. vollständig revidierte Auflage 1989.
- Kandinszkij, V.: *Pont és vonal a síkban*, Weimar 1926.
- Kandinszkij: *A művészet spirituális vonatkozásai*, Piper Kiadó, 1911, idézi Hajo Düchting: *Vaszilij Kandinszkij*, Benedict-Taschen, Köln, 1992.
- Karátson Gábor: *Miért fest az ember?* Új Művészet, 1998. 4-5.
- Krauss, Rosalind: *From The Originality of Avant-Garde, and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass. And London, 1986, pp. 151-70, (Theory in Art, 1900-1990).
- Lajta Gábor: A létezés egysége, Molnár Sándor két kiállítása, Új Művészet, 1998. 4. 5-9.
- Lipps elméletének alapeszméi, Zukunft, 1906. január in: Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung*, 1959.
- Lützerer H., *Absztrakt festészet*, Corvina, Budapest, 1974.
- Mezei Árpád: *Keserű Ilona*, Katalógus, 1999. 7.
- Michael Fehr: *Színfestészet a képképző eljárások korszakában* In: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002.
- Museum für Konkrete Kunst*, Edition Braus, Ingolstadt, 1992.
- Művész Lexikon*, Corvina, Budapest, 1995./*The Encyclopedia of Visual Art Biographical Dictionary of Artists*, Encyclopaedia Britannica International, Ltd, London, 1983.
- Nagy Kriszta: *Kedves Christoph*, Out of time katalógus, 2001.
- Nash, J. M.: *Cubism, Futurism and Constructivism*, Thames and Hudson, London, 1974.
- Németh Lajos: *Törvény és kétely*, Gondolat, Budapest, 1992.
- Németh Lajos: *Gesztus vagy alkotás*, Argumentum Kiadó, Bp. 2001.
- Newman idézve: McEvelly: *Seeking the Primal Through Paint the Monochrome Icon*, The Exile's Return. Cambridge University Press, 1990.
- Nietzsche, F. *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe. I–XV. DTV-de Gruyter, München, 1980.
- Páldi Livia: *A monokróm kaland*, in: A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002.
- Parmenidész-Empedoklész: *Töredékek* (ford. Steiger Kornél) Bp. 1985. idézi: Földényi, 1992.
- Passuth Krisztina: *Tranzit*, Új Művészet Kiadó, 1996.
- Peter Fitz: *Die Rom-Bilder von István Nádler*, AL Galerie Gerlinde Waltz, Stuttgart, katalógus, 1993. 23-29.
- Peternák Miklós: *A festő és a fecskék*, In: Olajvászor, Műcsarnok, 1997.
- Read, Herbert: *Arp*, Corvina Kiadó, Bp. /1968
- Sei, Keiko: *A Zentől a nátriumglumatátig*, In: La Biennale di Venezia 2001 49. Esposizione Internazionale d'Arte (Venecei Biennálé, katalógus, Magyar Pávilon).
- Selye János: *Alomtól a felfedezésig*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1973.
- Seuphor M., *Abstrakt Painting*, 1964. Laurel Edition.
- Simonyi Károly: *A fizika kultúrtörténete*, Gondolat kiadó Budapest, 1986.
- Steiner, Rudolf: *A szabadság filozófiája*, Gényusz könyvek, 1918.
- Sturcz János: *A radikális monokróm festészet magyarországi recepciója a 90-es években*, A szín önálló élete, Műcsarnok, Budapest, 2002.
- Szeifert Judit: *A jövő ösképei* In: Élet és Irodalom (XLVI/41.), 2002.
- Szeifert Judit: *A töredék metaforái*, In: Új Művészet, XI/5.(2000. 6-11.)
- Szombathy Bálint: *Engedmény vagy kockázatvállalás?* Új Művészet, XIII/10. 2002.
- Tandori Dezső: *Ad notam Ad Reinhardt (és minimalizmus)* Balkon, Budapest, 1999/11-12.
- Tannert, Christoph: *Előszó*, Out of Time katalógus, Műcsarnok, Budapest, 2001.
- Thomas, Karin: *Bis Heute: Stilgeschichte der bildenden Kunst im 20. Jahrhundert*. Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, 1971. 209. idézi Hegyi L.

Radosza Attila: Mozgás – szabadság és korlátok – a nonfiguratív festészetben

Wittgenstein L., *Logikai-filozófiai értekezés*,
Akadémia, 1963.

Worringer, Wilhelm: *Absztrakció és beleérzés*,
Gondolat, Budapest, 1989. /R. Piper &
Co. Verlag, München, 1959.